

2020年度
博 士 論 文

指導教員 伊藤 俊治 教授

題目：政治と写真——1949年から1979年までの中国写真史

東京藝術大学大学院美術研究科
先端芸術表現 科
宛 超 凡

序章

1926 年 1 月、中国国民党第二次全国代表大会において、当時 33 歳の毛沢東は宣伝部における報告の中で、「文字を読めない中国人が 90%以上を占め、全国の民衆のうち、わずかな人々だけ本党の文字による宣伝を受け入れることができた。そのため、画像を利用する宣伝は非常に重要だ。画像と漫画を使い、文盲の比率が 90%以上となる農民たちに宣伝することを強調すべきだ。」¹という発言があった。

1925 年、第二次国民革命軍東征戦役の時、周恩来は『戦時政治宣伝大綱』を起案し、政治宣伝隊組織し、写真の利用規則を規定した。党のリーダーと軍隊のリーダーたちの写真を宣伝道具として使うことや政治宣伝隊は軍民団欒の写真を撮ること、さらに群衆を吸引する重要な宣伝手段として撮った写真を利用するということを指示した。²

つまり、中国共産党創立初期、共産党のリーダーたちはすでに宣伝手段において写真が持つ力を理解し、それを宣伝道具として利用していた。

文字ではなく、写真や画像を使って宣伝活動をすることは、ジョン・バージャーの 1972 年に出版された本『イメージ視覚とメディア』の冒頭部分にある「見ることは言葉よりも先にくる。」³という記述に呼応したものと考えられる。

音声、文字、画像は、メッセージの異なるツールである。それは音声が聴かれなければメッセージを受信することができないことや、音声メッセージを最初から最後まで聞き終わらなければ意味を完全に受け取ることが難しいことが示している。さらに音声を出した時間と音声を聞いた時間は、音声でメッセージを伝播する上での障壁にもなる。世界中の各言語の存在はメッセージを伝播する上でのある種の障壁であると言える。こういった障壁は音声だけでなく文字や画像についても言える。文字が読めなければ、メッセージを送受信することができない。文字を読む能力は人間が皆生まれながらに持つ力ではなく、時間とともに身に付ける能力である。そして、文字を用いてコミュニケーションを取ることができる

¹ p.131, 魯林(2009=2017)穆蓓訳『毛沢東伝 叛逆者(1893-1927)』香港中文大学出版社

² p.160, 伍素心(1984)『中国撮影史話』遼寧美術出版社

³ p.12, ジョン・バージャー『イメージ視覚とメディア』伊藤俊治訳 筑摩書房

人々は文字を読む能力を持つ者に限定される。つまり、文字を読めるかどうか、文字でメッセージを伝播する上での一つの障壁である。画像については、画像が見られなければメッセージを受けることができない。しかし視力と聴力は一般人の生来の能力であるため、文字と音声とを比較すると、画像はそういった障壁が少なく伝搬がしやすいツールである。例えば、画像は見る人の目に入った瞬間、すでにメッセージを受け取ったという事になる。その点において、画像は文字と音声の持つ様々な障壁を乗り越え、文字と言語がわからない人ともコミュニケーションを取れる情報ツールになる。しかし、どのようにして同じ画像をより多くの多人々に届けるのかということ、言い換えれば、画像の大量複製と物理的な距離というものは画像でメッセージを発信する上での障壁と言える。

ここで挙がる問いは、音声か文字を用いて、まだ行ったことのない世界について説明する際、音声と文字は受け手の頭の中でどのような世界を作り出すのかという事だ。例えば遠い世界に存在する人、物、風景を表現する言葉を想像するような、見たことのない物事に対するイメージは、人々の頭の中にある既存の物事に対するイメージを変形したものではないだろうかと私は考える。そしてその遠い世界を描写する言葉への理解が我々人間の持つ人生経験に基づいている時、そのイメージはなかなか現実味を帯びたものにはならず生々しさに欠ける。つまり人間は物事を自由に想像する能力を持っはいるが、この想像の範囲は実際の人生経験に大きく制限されているという事だ。例えば、小川しか見たことがない人は、人生において経験していない広く大きな川の様子を想像しにくいだろう。もしかしたらその人にとっての大きな川は、十数本の小川の集合のようなものかもしれない。

1839 年、写真術の出現は、このような障壁を打ち破る可能性をもたらした。写真と写真で作られたポストカードの登場は、人々の視野を徐々に広くし、彼らの視覚経験までも後押しした。つまり、一枚一枚の写真は、見知らぬ遠い世界に関する文字とストーリーが実在するコミュニケーションツールとなった。

1890 年代からマスメディアの発展と写真を製版する技術の進歩により、写真は大量に複製され、それらは新聞と雑誌などに印刷され、マスメディアを通して一般市民の生活に入り込んだ。この時、写真や画像は大量複製と空間による制限から解放された。新聞と雑誌の中

に使われている画像と写真はほとんどキャプションを伴っている。このような説明があるため、人々がその写真についてよく理解するようになり、現実世界においてその写真が対応する物事を正しく探せるようになった。同時に写真の中の現実を見る人の現実に入り込んだ。つまり人々がかつて聞いたり読んだりした体験は、目の前の写真の中の現実によって裏付けられた。今まで遠かった世界は近づき、頭の中の想像もより現実みを帯び、生々しくなったとも言える。

ここで前文に述べた「遠い世界」を、「反ユートピア世界」あるいは「全体主義の世界」に入れ替える事によって、本論文のテーマである「政治と写真」を引き出すことにしたい。

政治家、特に全体主義国家の政治家にとって、写真と画像が果たす役割の重要性は極めて明白である。新聞と雑誌に載せている写真がキャプションを伴うことと同じように、写真は政治家の発言と文章の証明になるうると考える。マルクスは『ドイツ・イデオロギー』の中で「支配的階級の諸思想は、どの時代でも、支配的諸思想である。すなわち、社会の支配的な物質的力である階級は、同時にその社会の支配的な精神的力である。」⁴と述べていることから、芸術領域もその例外ではないことが分かる。本論文の冒頭で述べた毛沢東の報告からも分かるように、文字と比較して画像と写真はより強い宣伝効果を持っている。とりわけ、全体主義国家のプロパガンダは様々な手段を使い、国民に「真実ではない世界」あるいは「一見真実に見える世界」を作り出す。作り上げたこの世界は「反ユートピア世界」とも言える。つまり、写真を用いて「ユートピア」を本当に存在しているように見せ、支配階級の思想を可視化してきたのである。

カメラについて言及しよう。カメラは発明されて以来、「記録」という機能を持って存在している。多くの人々は、カメラで撮った写真の中の現実と真実を同一視する。言い換えれば、人々にとってカメラは嘘をつかず、レンズの前の現実をそのままコピーしてくれるものであり、写真の中の出来事がこの世の中に本当に存在していると思わせてくれるものである。レンズの前の現実が真の現実であるか、あるいは作られた偽現実であるかを写真を見る

⁴ p.59, マルクス・エンゲルス(1932=2002) 廣松渉・小林 昌人訳『ドイツ・イデオロギー』岩波書店

人は判断できない。しかし実際にカメラは目に見えるものしか撮れない。レンズの前に実際に存在し、目に見える人や物がある状況でカメラを向けてシャッターを押せば、写真になる。いわゆるカメラの持つ「記録」という機能と「カメラは嘘をつかない」という言葉が表すことは真実を記録することだけでなく、レンズの前のあらゆる存在物をありのままに、かつ単純に「記録」することでもある。カメラとレンズのこのような特性により、人々は嘘を真実のように捉えてしまう。

現実と真実は等しくない。大辞林によると真実は、「うそいつわりのないこと、ほんとうのこと」である。また現実とは「現に事実として存在している事柄・状態」、そして事実は「現実には起こり、または存在する事柄」であるという。そのため、ここで述べる現実とは二種類存在する。一つは、真実としての現実、つまり作られていない本当の現実である。もう一つは、ある目的のために、一時的に作られた現実で、本当ではない偽現実である。そして事実は、この二つの現実を含んでいる。カメラで撮るのはどちらの現実なのだろうか。

見ることでできる物さえあれば、それはカメラの眼の対象になる。そしてシャッターの音と共に目の前の事実を捕え、印刷術で大量複製し、紙媒体に載ることで社会に流通していく。もし捕えたものが真実の現実ならば、その写真は見る人自身の経験を補足し、裏づけになる。逆に、もし捕えたものが作られた偽現実の場合、その写真はそこに「作られた世界」と「嘘」が存在していたことの証明となる。そしてそれらは「嘘と真実はイコールである」という視覚的証拠である。特にニュースメディアは、その役割が大衆の代弁者ではなく、真実の追求を自分たちの務めにしない政治体制かイデオロギーの代弁者である場合、その公信力によって、人々の前で真実のように振る舞う写真と結びつき、最も有力なプロパガンダの道具の一つとなると考える。真実を知らない民衆が、政府側のマスメディアに掲載された写真を見ればイデオロギー支配された世界に入ってしまうだろう。

一例を挙げれば、1958年5月中国共産党第八次全国代表大会大二次会議で毛沢東が提起した「大いに意気込み、高い目標を目指し、多く、早く、立派に、無駄なく社会主義を建設する」という社会主義建設総路線の決議は採択され、第二次五ヵ年計画は通された。その後、各地方メディアは積極的に中央政府の指示に応じている態度を彼らに示すために、虚偽報

道を作り始めた。農業増産運動に関する報道はその例として一番わかりやすい。様々な地方紙は「往年と異なる大豊作」を報道した。農産物の収量が多くなっただけではなく、農産物のサイズでも大きくなった。

下の写真『稲畑の上の喜び』（図 1⁵）は 1958 年 8 月 15 日の『人民日報』に掲載された写真だ。湖北省麻城県麻溪河郷建国第一農業社は、一畝の稲畑は 36,956 斤⁶の稲を収穫したことを湖北省政府に報告した。記者である于澄建は省政府の検収団と一緒に現地に行き、『稲畑の上の喜び』を撮った。この一枚の写真は、「一畝は一万斤の米を収穫できる」（畝



図 1 于澄建, 1958, 稲畑の上の喜び

産萬斤) というスローガンを宣伝する最も有名な写真である。四人の子供が隙間なく生えている稲穂の上に笑顔を浮かべてながら飛んでもなお、稲の茎が曲がっていないという光景はこの土地の土による米の収穫量が格段に多いことを表している。しかし実際にこの一畝の畑を写した光景は、近くの十数畝の畑の稲を集めてできたものだ。この写真が

『人民日報』で発表された後、ほかの地方メ

ディアもこういったやり方を模倣し始めた。1958 年 9 月 11 日、広西チワン族自治区柳州の『躍進日報』に環江県の「畝産十三萬斤」の記事を発表したこともある。

今の時代に、こうした写真を振り返って見ると、中国人は毛沢東の個人的な妄想を叶えて満足させ、スローガン「人間は勇気があるほど畑の生産量は多くなる」といったユートピア世界を作り出すために、どのように努力したかが分かる。科学に沿って農産物の増産を考えるのではなく、写真で作られた事実をマスメディアに発表し、民衆に定着させ、事実を真実へ変えることばかり考えていたようだ。最終的に写真『稲畑の上の喜び』はそういった歴史の記録となり、嘘を伴う証拠となり、存在していない現実世界を反映した。つまり、政治的

⁵ 于澄建, 1958, 『人民日報』1958 年 8 月 15 日号

⁶ 中国の 1 畝は約 6.667 アールである。1 斤はイコール 500 グラムである。

なスローガンと虚偽報道は「偉大なリーダー」が想像した美しいユートピアを民衆の意識に反映した。

政治は社会のあらゆる側面に影響を与えている。そういった意味では現実を複製する道具としてのカメラは、政治家にも使われるのが当然だと思う。図1のような宣伝写真を政治的スローガンと空想にフィットさせる事は、上層のリーダーたちの虚栄心を満足させる一方で、一般の民衆を麻痺させてしまう。カメラを用いて世の中に存在していないものを撮ることは不可能だが、プロパガンダ写真やコンセプチュアル写真と同じく、既存しているものによりもう一つの世界を作り出すことが可能であることが分かる。ここでは、プロパガンダ写真はコンセプチュアル写真の中の一部に分類されるだろう。唯一の区別は、写真が誰の内面をも反映するかということだ。その点、コンセプチュアル写真は写真家個人の内面世界を反映する。プロパガンダ写真は多数のカメラマンの写真を通して、支配階級の思想の反映であり、政治的な目的によって作られたそれらの写真は、イデオロギーの投影であるとも言える。

ジョン・シャーカフスキーによると、世の中には2種類の写真がある。一つは「鏡」としての写真、そしてもう一つは「窓」としての写真である。「鏡」としての写真とは、写真が鏡のように写真家の内面を反射するものであり、写真家は自分の内面を知るためにシャッターを押すことを表す。一方、「窓」としての写真とは、写真という窓を通して、外の社会に起きていることを知ることができるというもので、ここでの写真家は仲介者となり、外のことを写真鑑賞者に紹介するという立場であることを表す。⁷

本論文はこういったことを踏まえながら 1942 年から 1979 年の中国写真史に対する整理と研究を行い、その 38 年の間に生まれた写真を「鏡」として、当時の中国の政治イデオロギーを反映すると同時に、その 30 年間の写真を「窓」として、現在の我々と未来の人々があの 30 年間の社会現実を眺めることを目的とする。それでは、支配的階級は写真をどのように利用するのか、あるいは写真はどのような支配的階級の思想を投影したのかを考える。

⁷ p.25, John Szarkowski (1978) *Mirrors and windows: American photography since 1960*, The Museum of Modern Art

本論文は、以下のように議論を進めていく。

第1章では、まず中国建国する前であり中日戦争下の1942年前後における中国写真史を述べる。筆者は、1945年5月、整風運動の時に行われた「延安文芸座談会」を「中国現代写真史」の起点として考えたため、本章でこの起点をめぐる当時の政治状況、写真事情を整理する。その上で、戦時の時に中国共産党が創刊した写真画報『晋察冀日報』と、中国共産党の写真美学を切り開いた極めて重要な4人の写真家について論じる。

第2章では、1949年10月中国建国から1957年までの写真史を述べる。特に1956年5月から1957年5月までの間で毛沢東が始めた政治運動「百花齊放百家争鳴」（双百運動とも呼ぶ）が一番重要なポイントであり、それについて言及する。「百花齊放百家争鳴」とは、「多彩な文化を開花させ、多様な意見を論争する」ということである。この短い1年間は、本論文に触れた期間の中で最も言論の自由がある時代であると言われている。こういった政治運動の影響で、1956年12月に中国写真家協会が創立し、翌年1957年4月に中国の初めての写真専門雑誌『中国撮影』が創刊する。本章では、建国大典の写真から、『中国撮影』の創刊までについて述べる。また、『晋察冀日報』の時から活躍し、建国後の中国写真家協会会長である石少華の生涯を論じる。

第3章では、1957年の「反右派闘争」運動から1966年5月の「五一六通知」までの中国の写真史を述べる。特に、1958年から1962年まで中国の大飢饉の原因である「大躍進政策」の時に、マスメディアに掲載された豊作の写真と、当時すごい勢いを持っていた「大製鉄・製鋼運動」などについての写真と、現実のギャップについて述べる。

第4章では、1966年5月16日の「中国共産党中央委員会通知」の伝達から1976年4月5日の「四五天安門事件」までの中国写真史を論じる。つまり、「文化大革命」時代の写真史を述べる。本章で、江青を当時の写真家の代表として論じる他、マスメディアに関わったカメラマンでありながら、それぞれの写真活動を行っていた3人の写真家を論じる。また、中国の現代写真の起点と呼ばれる1976年4月5日の「四五天安門事件」をきっかけとして、中国における写真活動がようやくイデオロギーによるコントロールから脱出できるよ

うになり、政治的なテーマから離れて現実を向くようになり、リアリズムに回帰し始めたことで新時代の写真活動の展開の幕がようやく開いた。

最後に、終章では、前 4 章の内容をまとめた上で、本論文の不足点を論じる。「写真と政治」は、中国しか適用できないテーマではない。今後の研究方向は、アジア写真史に注目し、「写真と政治」を論じたいと考えている。例えば、「白色テロ」時代がある台湾の写真史や 1960 年代の「政治の季節」がある日本の写真史などについて研究したい。かつての争いが激しい時代だけではなく、今のような平和の時代の中でこそ、このテーマをさらに掘り下げる価値があると考えている。政治との直接的な関連性が比較的薄くなってきたと言える現代写真は、どのように現代の社会問題と政治問題を反映しているかについても研究する。

第1章 写真は武器である—共産党写真論の始まり

第1節 延安文芸座談会での講話

1942年1月、写真家呉印咸の提案により建設された延安軍人倶楽部は、大規模な写真展覧会を開いた。写真展の会場構成はもう一人の写真家徐肖冰が担当していた。この写真展は、百団大戦⁸と、晋察冀、晋東南、晋西北解放区についての戦場写真をおよそ500枚展示した。

その一ヶ月後の2月、「延安整風運動」が中国延安市で始まった。整風運動という名前は、毛沢東の文章の核心部が由来である。1941年5月と1942年2月に、毛沢東は、「われわれの学習を改革しよう」、「党の作風を整えよう」、「党八股に反対しよう」という三つの報告書を発表し、共産党内部で学風、党风、文風の三風⁹を整頓することを提唱した。

1942年6月、毛沢東の三風整頓の意思により中国共産党中央宣伝部から公表された『全党で三風整頓を学習する運動を行うに対する指示』を皮切りに、整風運動は正式に始まった。

毛沢東が企画したこの政治運動は、中国共産党の歴史の中で、初めての全党範囲の中の政治運動である。整風運動は、まるで3年間続いた寒風のように、中国共産党内部を強く吹きぬけた。整風運動により毛沢東は中国共産党のトップ指導者の地位を強固なものとした。それについて中国史家高華は、以下のように論じた。

「毛沢東が直接的に統率していたこの政治運動は、以下の幾つかの点に触れていた。一つ目は、共産党の内部の上層部リーダーの間の闘争と、共産党の中央権力機構を改組することだ。二つ目は、共産党全党の思想改造である。三つ目は、共産党幹部の個人の歴史を審査することと、反革命分子を粛清することである。四つ目は、新制度の創設である。延安整風運動とは、毛沢東が自分の政治的優勢

⁸ 百団大戦⁸（ひゃくだんたいせん）は、1940年8月から12月にかけて、山西省・河北省周辺一帯において、中国共産党八路軍と日本陸軍の間で起きた戦争である。八路軍の参戦兵力は約105個の「団」（連隊に相当）があるので、百団大戦と呼ぶ。

⁹ 学風は、学習する態度である。党风は、共産党の活動のやり方である。文風は、文書類の表現仕方である。

を運用し、中国共産党の上層機構を徹底的に改組し、毛沢東を中心としての上層部権力を再分配する政治運動だ。また、延安整風運動とは、毛沢東は自分の理念と思想を使い、中国共産党の『ソビエト化』性質を転換し、中国共産党を毛沢東の中国共産党に改造する政治運動である。」¹⁰

上記した4つの問題点の一つ目である権力闘争については、延安整風運動の中で最も重要な点だと考えられる。また、二つ目の思想改造という点は、文芸活動の観点が最も重要であると考えられる。中国共産党の文芸に対する指導思想が決定後、これらは全国の文芸活動に強い影響を与えた。

延安整風運動が始まった年の5月2日、毛沢東が主催する延安文芸座談会が開催された。中央政治局常務委員朱徳、任弼時、王稼祥をはじめ、中央各部門の責任者たちや、有名な作家丁玲、艾青、蕭軍を初めとした文芸活動従事者たちが延安文芸座談会に参加した。中でも写真家鄭景康は写真業界の代表として参加し、延安文芸座談会の開催期間に写真展『抗日初期の片隅』を開いた。

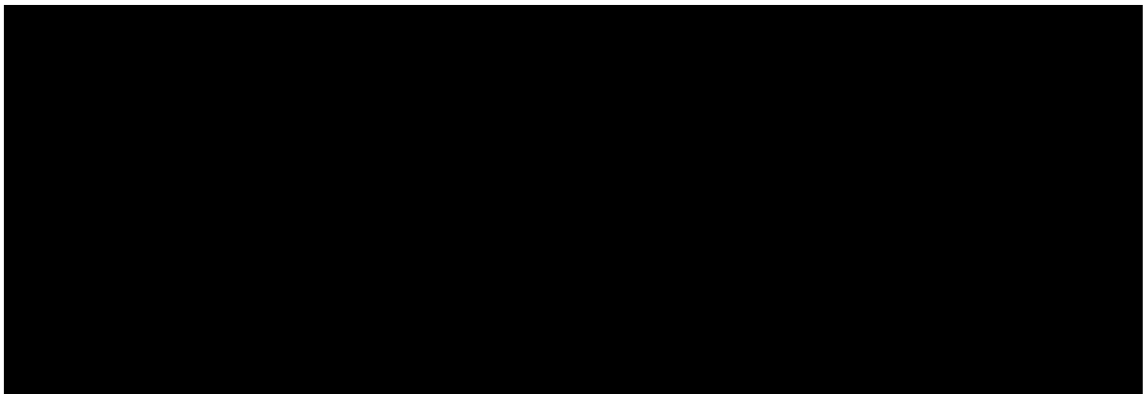


図 2.1 吳印咸, 1942, 延安文芸会参加者の集合写真

毛沢東は、5月2日の第一次大会にて「引言」を発表した。そしてその後、5月23日の第三次大会に「結論」を発表した。こうした2度の発言の中で、文芸の機能や文芸作品の受

¹⁰ p.4, 高華(2000)『紅太陽是怎样升起的』香港中文大学出版社

け手、文芸作品のテーマ、さらに文芸作品の様式など文芸活動の全ての分野について厳密に論じ、文芸作品の創作活動に関する、あらゆる面からの指導方針を提出した。

その中でまず、毛沢東は文芸の機能を明らかにした。「文芸は武器である」という理論を提示したのだ。それについては以下のように述べられている。

「座談会を開いた目的は、文芸活動と一般革命活動の関係を研究し、革命文芸の正しい発展をはかり、革命文芸が他の革命活動をもっと援助できるようにはかり、中国人民解放のためのわれわれの闘争には、いろいろの戦線があるが、その中に、文武の二つの戦線、つまり文化戦線と軍事戦線とがある。敵に勝つためには、まず銃を手にした軍隊にたよらなければならない。だが、この軍隊があるだけでは十分でない。そのほかに、文化の軍隊がなければならない。われわれが今日の座談会をもったのも、文芸をして、革命という機能全体の中のキチンとした一つの構成部分たらしめ、人民を団結され、人民を教育し、敵を撃つ、敵をほろぼすための有力な武器たらしめ、人民が一心同体となって敵と闘争するよう助けさせるためである。」¹¹

つまり、毛沢東は文芸を政治宣伝と闘争の武器として認識している。文芸は独立している分野ではない。芸術家は独自で創作することができない。全ての文芸作品は具体的な目的を持ち、共産党の立場から、共産党の政治目的に奉仕すべきであるということだ。そこでの文芸作品は、イデオロギーの闘争道具である。

次に、毛沢東は文芸作品の受け手を明らかにした。「労働者、農民、兵士」が一番重要な受け手である。

「文芸作品の本拠地における受け取り手は、労働者・農民・兵士、および革命に幹部である。各種の幹部、部隊の戦士、工場の労働者、農村の農民、彼らは、

¹¹ pp.8-9, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

字をおぼえればすぐ本や新聞を見たがるし、字を知らぬものでは、芝居を見たがり、絵を見たがり、歌を歌いたがり、音楽をききたがる。彼らこそ、われわれの文芸作品の受け取り手である。」¹²「われわれの文芸は、第一に、革命を指導する階級である労働者のためのものである。第二に、革命におけるもっとも広汎な、もっとも固い同盟軍である農民のためのものである。第三に、革命戦争の主力である武装した労働者・農民、すなわち八路軍・新四軍およびその他の人民武装隊のためのものである。第四に、これも革命の同盟者であり、長期にわたってわれわれと協力できる都市小ブルジョア勤労大衆、および知識分子のためのものである。われわれの文芸は、上に述べた四種類の人々のためのものであるべきである。この四種類の人々に奉仕するためには、われわれは、プロレタリア階級の立場に立たねばならず」¹³

つまり、文芸家は作品を作る前に、すでに受け手のことをよく理解し、考えようとしていた。受け手が自然にイデオロギーを受けるように文芸作品を作っていた。それには受け手それぞれの教育レベルに沿った様々な文芸作品を作らなければならない。例えば、文字が読めない受け手のために、写真作品を作るといったように。それによって、誰でも共産党の望ましい作風を知っている環境の中で、ありのままに真実を記録することが重要ではなくなった。ここで重要なのは共産党が好ましく、プロパガンダに使われやすい作品を作ることだ。また、作り手と受け手の両者とも共産党の文芸指導思想を理解している場合、写真家は撮りたい場面を意図的に作らなくても、被写体たちが自動的にイデオロギーに合わせてポーズをとるようになる。つまり、レンズの前の全ては作られたものであり、イデオロギーの現実社会の投影であるということだ。これらにより、カメラで真実を撮ることが不可能になっていた。

¹² pp.12-13, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

¹³ pp.22-23, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

さらに、毛沢東は「文芸と政治の関係」をも明らかにした。つまり、そこには「政治の位置は文芸より高い、文芸は政治に奉仕し、服従する」という従属関係が存在するという。

「今日の世界では、あらゆる文化なり文学・芸術なりは、すべて一定の階級に属し、一定の政治コースに属している。党の文芸活動は、党の革命活動全体の中に占める位置は、確定され、配分されていて、党の一定の革命時期に規定された任務に服従する。文芸は政治に従属するものであるが、また逆に、政治に偉大な影響を与えるものである。革命文芸は、全革命事業の一部であり、歯車やネジ釘である。文芸は政治に服従するとわれわれがいう場合の政治とは、階級の政治・大衆の政治を指すのであって」¹⁴

また、毛沢東は文芸批評の基準も論じた。これらは「文芸批評には、二つの規準がある。一つは、政治規準であり、一つは芸術規準である。」¹⁵「どの階級社会におけるどの階級も、かならず政治規準を第一位におき、芸術規準を第二位においているのである。」¹⁶といった言葉から読み取ることができる。毛沢東は政治基準を第一優先に置いたが、その後に文芸作品の芸術性の重要性も強調した。「われわれの要求するものは、政治と芸術との統一、内容と形式との統一、革命的政治内容と、できるだけ完璧な芸術形式との統一である。芸術性の乏しい芸術作品は、政治的にどんな進歩的であろうと、力のないものである。」¹⁷という文章がそれを表している。政治基準を第一優先に置きながら、作品の芸術性の重要性を強調することは多少矛盾が生じている。しかし、作品の芸術性とプロパガンダの効力は正比例の関係であるという毛沢東の認識は十分に説明できる。

続いて、毛沢東は文芸作品のテーマと内容を論じた。「革命的文芸は、人民生活が革命作家の頭脳に反映して産み出された物である。人民生活の中に、もともと、文学・芸術の原料

¹⁴ pp.40-41, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

¹⁵ p.44, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

¹⁶ p.46, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

¹⁷ p.47, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

の鉉脈が存在している。」¹⁸「革命的文芸は、實際生活にもとづいて、種々さまざまな人物を創造し、大衆が歴史を前に押し進めるのを助けるべきである。」¹⁹「真の革命的文芸家だけが、礼賛と曝露の問題を正しく解決することができるのである。人民大衆を害する暗黒勢力はすべて、これを曝露すべきであり、人民大衆の革命闘争はすべて、これを礼讃すべきである。これが、革命文芸家の基本的任務である」²⁰という文章がそれを表している。また、文化大革命時代に中国各地で上演された革命劇からこれらの主張を明白にすることができる。

最後に、毛沢東は統一戦線のことを論じた。「次に、文芸界の統一戦線の問題について。文芸は政治に服従し、今日、中国の政治の第一の根本問題は抗日であるから、党の文芸活動家は、何よりもまず抗日という点で、党外のすべての文学者・芸術家と団結しなければならない。その次は、民主という点で団結しなければならない。その次は、文芸界の特殊問題——芸術方法・芸術作風の点で団結しなければならない。われわれは社会主義のリアリズムを主張する。」²¹「知識分子が、大衆と結びつき、大衆のため奉仕しようとするには、相互認識の過程が必要である。」²²。といった文章がそれに対応する。つまり、文芸統一戦線を作るべきだという主張がなされ、これに応じて、延安映画団や新聞撮影社、延安文化倶楽部、軍人倶楽部、文化界抗敵協会、作家倶楽部などの団体は文芸統一戦線を組み立てた。

また、この主張は、文芸界の中では延安文芸座談会で提起された共産党文芸思想しか存在しないことを強調し、その以外の文芸思想の存在を認めないという意味を表した。これこそ、プロパガンダのパワーが全開し、文芸作品を通じてイデオロギーを民衆の頭の中に刻み込んでいくことができたことの最たる例である。現代においても文芸活動家は前記の「根本問題」に従い、創作するスタンスを変えていない。「根本問題」の中身自体は変わるが、根本問題に沿って作品を作る方針は変わっていないということだ。例えば、「戦争の勝利」のために作品を作ることから、「中華民族の偉大な復興を目指す中国の夢」のために作品を作

¹⁸ p.30, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

¹⁹ pp.32-33, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

²⁰ p.50, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

²¹ pp.42-43, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

²² p.60, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

ることになった。このように根本問題から外れることは極めて議論の余地がある問題である。

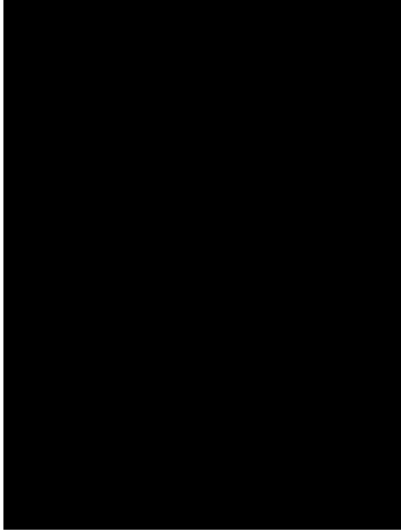


図 2.2 吳印咸, 1945, 第七次全国代表會議会場に入った毛沢東

毛沢東の「引言」と「結論」は『延安文芸座談会での講話』としてまとめられ、1943 年 10 月 19 日の『解放日報』に掲載された。掲載する 3 ヶ月前の 7 月 5 日に、中共中央軍委副主席王稼祥は同じ新聞紙『解放日報』に文章「中国共産党と中国民族解放の道」を発表した。この文章の中で、初めて「毛沢東思想」という概念を提起した。また 2 年後の 1945 年 4 月 23 日から 6 月 11 日まで、中国共産党第七次全国代表會議が延安で開催された。この會議で毛沢東思想は中国共産党の指導思想として規定され、「中国共産党党章」に入れた。そしてこの會議をも

って、延安整風運動は終わった。

歌謡『東方紅』の中で、毛沢東は太陽に例えられている。中国史家高華も毛沢東を太陽にたとえ、彼の著書に『紅太陽はどのように昇ってきたのか』という書名を付けた。この本のタイトルに示しているように、毛沢東は延安整風運動を通じて権力を一手に収め、中国共産党の頂点になり、中国共産党内部の絶対的な支配的地位を占めた。毛沢東思想は中国共産党のイデオロギーとなった。前文に述べた『延安文芸座談会での講話』は、毛沢東思想の中の文芸思想の核心となったことも分かる。つまり、「文芸は政治の道具である」という今まで続いてきた指導思想がこれらにより顕著に見られるということだ。

『中国写真芸術史』の中で、以下のようなことが書かれている。「文芸の一部分としての解放区の写真活動は、文芸座談会の影響を受け、指導思想が質的な飛躍を迎え、写真の革命性と人民に奉仕するという最終的な目的を確定した。この思想の指導の下に、写真实践の領域も盛んに発展していく局面を迎えてきた。」²³

²³ p.364, 陳申・徐希景(2011)『中国撮影芸術史』生活・読書・新知三聯書店

この文章によると、中国の写真研究家は、延安文芸座談会における時点から、中国共産党が写真活動に対する明確かつ統一している指導思想を現したと考えていることがわかる。延安文芸座談会は、中日戦争の時に開催した座談会であるため、毛沢東の発言は戦争時期の文芸活動のあるべき様子を前提とした発言であると言える。しかし、中日戦争と国共内戦の終戦後、毛沢東の「文芸は政治の道具である」という文芸思想は、相変わらず中国共産党のイデオロギーの一部となっていた。戦争という特別な時期に限られず、常時の文芸活動における指導思想ともなり、今でも政府側のマスメディアの報道方針ともなっていると考えられる。

そのため、本論文において筆者は、元中華人民共和国中央人民政府主席毛沢東が天安門で中華人民共和国中央人民政府の成立を宣言した写真が 1949 年以降の中国現代写真の起点なのではなく、1942 年の延安文芸座談会のものが起点であると考え。「中国共産党党章」に書かれた「毛沢東思想」は、今でも支配的な地位を占めているイデオロギーである。

第 2 節 三五九旅南泥湾大生産

延安文芸座談会の後、延安映画団は、1942 年、1944 年そして 1945 年の三回、写真研修会を開いた。主催者こそ映画団ではあるが、戦時に映画用のフィルムの量不足で、映像より、写真を撮ることが多かった。当時の写真研修会の講師は、延安映画団団長を務めていた写真家呉印咸である。呉印咸は、映画業界の代表として、延安文芸座談会に参加し、延安文芸座談会参加者の集合写真（図 2.1²⁴）を撮った。また、研修会の内容は、カメラの扱い方、写真の撮り方、暗室技術など写真全般的な知識の普及である。研修者はその研修を経て、各本拠地のカメラマンとして務め始めた。

1942 年 12 月、延安文芸座談会に参加した写真家鄭景康は、撮影新聞社を創立した。彼は写真の宣伝機能を重視し、街頭芸術台、街の掲示板などの場所で、多数の写真展を開催した。

²⁴ p.105, 呉印咸(2007)『夢開始的地方』人民出版社

以上のような、延安文芸座談会の後に展開した一連の写真展示イベントの中で、最も毛沢東の文芸思想が顕著に表れているのは、1943年10月に延安映画団が主催した写真展「三五九旅南泥湾大生産」である。楊家嶺で開催されたこの写真展は、中国共産党の毛沢東をはじめのリーダーらの好評を受け、「延安文芸座談会の影響を受けた成果である」²⁵であると言われている。そこで展示された作品を撮った写真家は、呉印咸・鄭景康・徐肖冰の3人である。

南泥湾大生産は、大生産運動の中の一つである。それに基づいて映画と写真作品を延安映画団が撮影したため、南泥湾大生産は大生産運動の中の一番有名な運動となった。

また大生産運動は、中国共産党の本拠地で行った大衆運動である。中日戦争中、日本軍による大粛清作戦と、国民党による軍事・経済封鎖を受け、外部からの食糧や衣料品の供給が止まり、延安の経済は極めて大きな困難に陥った。このような深刻な状況に直面した中国共産党は、困難を乗り越えるために、大生産運動を行なった。特に食料品、衣服、武器などの必需品を中心に自ら生産して、自給自足を実現するための群衆運動であった。

1939年1月、陝甘寧辺区第一屆産議會で、毛沢東は「發展生産、自力更生」（生産を發展する、自力更生をする）というスローガンを提唱した。また、1940年2月中国共産党中央軍委は『生産運動を開始についての指示』を公表した。1941年3月、王震旅団長は三五九旅団を率い、荒地であった南泥湾に赴き、無人の荒野を開墾に従事し始めた。

写真展「三五九旅南泥湾大生産」の中の写真は、「南泥湾」と言う歌に登場するように、荒れた山間の野原であった南泥湾は江南のような肥沃な地「陝北の江南」に変わったことが記録されている。

下の写真²⁶（図 2.3）から、三五九旅団の兵士たちは、荒地で野菜類を栽培し、豚・牛・鶏などの家畜家禽を飼い、布を織るなど一連食料品と衣服を自給するために努力したことがわかる。また、生産運動の最中に、軍隊にとって重要な軍事練習と政治教育も行っていたことがわかる。

²⁵ p.366, 陳申・徐希景(2011)『中国撮影芸術史』生活・読書・新知三聯書店

²⁶ 呉印咸編(1975)『南泥湾』陝西人民出版社

この一連の写真は、高いレベルのドキュメンタリー写真だと筆者は考える。まだ荒地だった南泥湾の写真をはじめ、三五九旅団の農業活動する様子、収穫の季節の写真まで、全ての様子が撮られている。それによって三五九旅南泥湾大生産の過程を満遍なく見る人に伝えた。しかし、この一連の写真の中で、「個人」の存在は発見することができないと考える。つまり、写真の中の兵士たちは「個人」として存在していたわけではなく、共産党の軍隊「三五九旅団」の一部分として存在していたということだ。この一連の写真の中で、個性のある兵士の写真が全くなかった。この点は、筆者は欠点であると考えてるが、共産党にとっては利点かもしれない。なぜかという、共産党にとって、個人の個性を表すことより、共産党の指示で荒地を開墾しに赴き、開墾することによって食料品と衣服などが自給自足できるようになった軍隊のイメージをもたらすことが最も重要であるからだ。

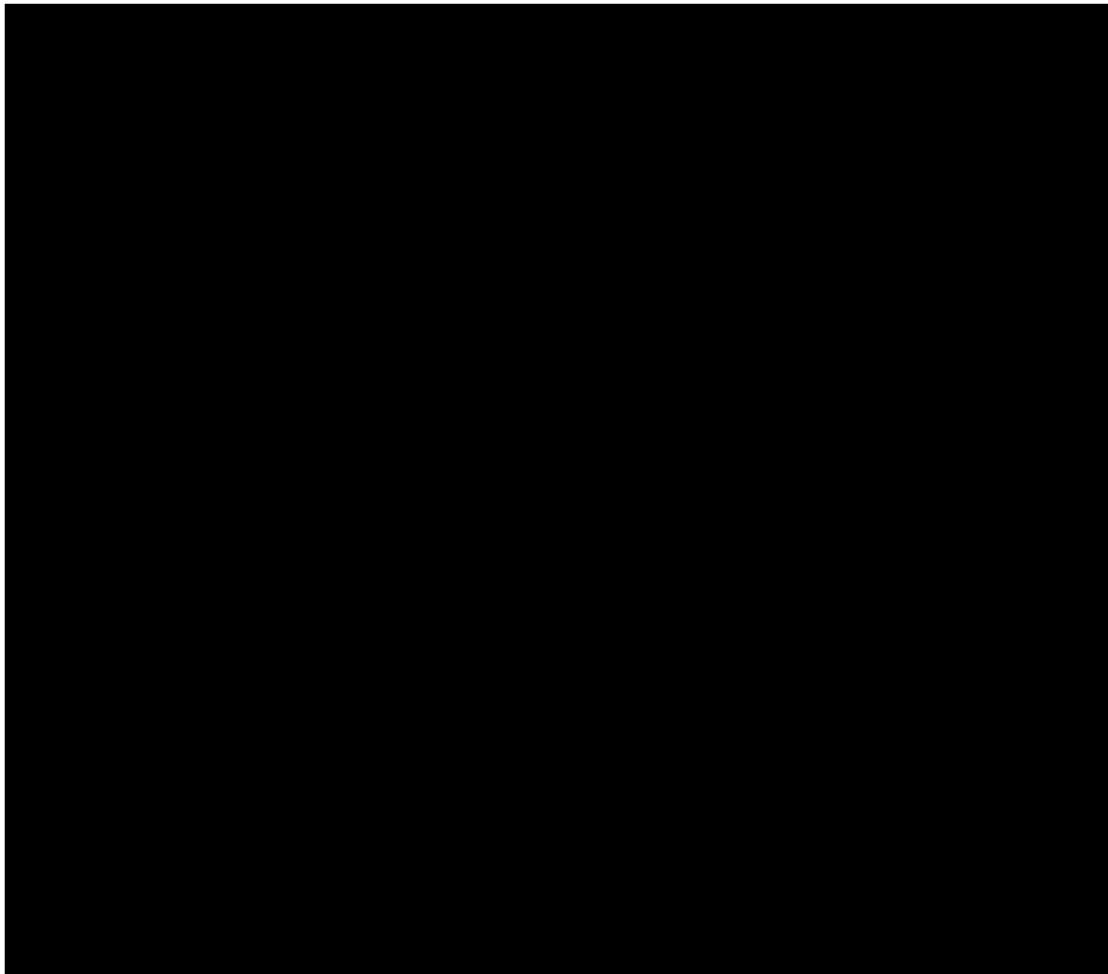


図 2.3 吳印咸・鄭景康・徐肖冰, 1941-1943, 南泥湾

そして、延安映画団は写真だけでなく、「南泥湾」というタイトルのドキュメンタリー映画も撮影した。映画の中で、毛沢東は、大生産運動の中で最も有名なスローガン「自己动手、豊衣足食」（自ら手を動かす、衣食満ち足りる）を載せた。つまり、共産党にとって、この一連の写真は、毛沢東が提唱したこのスローガン「自己动手、豊衣足食」を良く反映した写真作品であるということだ。ここで写真は、政治政策を宣伝し、政治成果をも反映する道具となった。

第3節 『晋察冀画報』

『晋察冀画報』は、中国共産党軍隊側の宣伝部門に従属し、晋察冀軍区政治部晋察冀画報社が編集、晋察冀軍区政治部が発行した写真画報である。1942年7月7日から1947年12月まで、13期に渡って出版された。この中の第1期から第10期は、中日戦争中に出版された。11期から13期は、解放戦争中に出版された。

晋察冀軍区は中国共産党の解放区の中で、最も写真という存在を重視しているところである。中国共産党の本拠地初の専用カメラマン沙飛が晋察冀軍区に務めていることがそれを裏付ける要因だ。もう一つ重要な要因は、晋察冀軍区司令員聶栄臻²⁷が写真に大きな興味を持っていたからである。第4期の『晋察冀画報』の表紙の写真は、聶栄臻が撮った『紅軍は刈り入れに人民を手伝う』である。

1939年2月、晋察冀軍区政治部新聞撮影科が成立した。これは中国共産党下で初めての写真機構である。そして、1942年5月1日に、晋察冀画報社が成立した。後文に詳しく論じる戦争時期に最も重要な写真家の一人沙飛は、晋察冀画報社主任に任命された。

1942年6月15日の『晋察冀日報』の記事では、『晋察冀画報』の創刊を予告し、画報の創刊方針と内容構成などを詳しく紹介した。

²⁷ 聶栄臻（1899年12月29日 - 1992年5月14日）は、中華人民共和国の軍人、政治家。副総参謀長、國務院副総理を歴任。中華人民共和国元帥。

「辺区²⁸の広範な軍民に対する宣伝教育を強化するために、敵に対する文化思想闘争を展開するために、辺区の国際と国内における影響力を強めるために、新民主主義文化芸術の堡壘を建設するために、5月24日に軍区政治部晋察冀画報社が5月24日に成立に創立した。社部の下に編集、工務、総務など部門を設け、仕事を始め、積極的に晋察冀画報の編集と印刷の仕事をしている。この画報は約100ページ、この5年間に撮った優秀な作品を使い、全面かつ具体的にわれわれの辺区の闘争と建設、成長と強大することを反映する。画報の内容は、写真、美術、文芸の三つの部分にわけた。画報は約160枚の写真作品、約20枚の漫画と木刻作品、3万字から5万字くらいの文芸作品を掲載する。説明文は中国語と英語両方を使っている。このような充実している内容はなかなか珍しい。この刊行物は、抗戦五周年に捧げる芸術成果になると予測している。」²⁹

『晋察冀画報』創刊号の1冊目は、1942年7月1日中国共産党の成立記念日に、晋察冀画報のスタッフが完成させた。その6日後の7月7日、つまり、中日戦争が始まった日のちょうど5年後、1000部の『晋察冀画報』の創刊号が正式に発行した。

その創刊号の7ページでは、晋察冀本拠地聶榮臻司令員の創刊題辞を載っている。

「5年間の抗戦、晋察冀の人々はいったいどのようなことをしたのか？この小さい画刊の中で、生々しくてすべての事実を表した。この画刊は、晋察冀の人々は敵の後方でどのように勇敢に自分の祖国を守っていたのかを、全国の同胞に伝えた。同時に、晋察冀の人々は東にどのように困難に日本からの強盗を抵抗していたのかを、全世界の正義の人士に伝えた。」³⁰

²⁸ 辺区とは、中日戦争時期に、中国共産党と国民党の合作期における、共産党の支配下の解放区の正式名称である。

²⁹ pp.37-38, 顧棟(2009)『中国紅色撮影史録』山西人民出版社

³⁰ p.300, 伍素心(1984)『中国撮影史話』遼寧美術出版社

『晋察冀日報』の記事で記述されたように、創刊号では 150 枚の写真を使い、晋察冀本拠地において八路軍の様々な戦争場面、本拠地の軍民生活などを詳しく紹介した。



図 2.4 『晋察冀日報』表紙

当時、カメラが少ないことに加えて、写真を撮れるカメラマンも極めて少なかった。そのため、創刊号の 150 枚の写真の中、半分以上である 82 枚の写真は沙飛が撮った作品である。沙飛は自分の本名が知られないように、10 個以上のペンネームを使って作品を発表した。

そこでは写真の以外にもノンフィクション小説や漫画作品なども掲載された。また、その中の 13 ページから 25 ページには『晋察冀の舵手聶榮臻』という題名の文章が掲載された。

その長文『晋察冀の舵手聶榮臻』が掲載されたページの 2 ページ前である 11 ページ目に

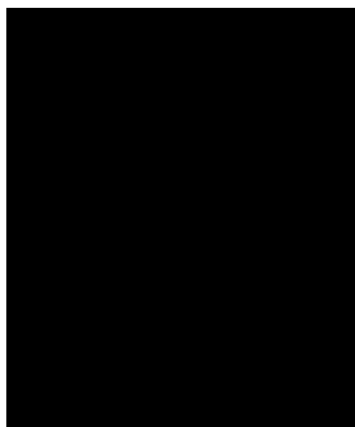


図 2.5 沙飛, 1941 年,
聶榮臻司令員

聶榮臻司令員のポートレート写真『聶榮臻將軍』（図 2.5³¹）は掲載された。この写真は背景からライティングまで工夫されたポートレート写真である。黒い背景から浮き出した聶榮臻司令員は、レンブラントライティングを用い、写真家沙飛にその表情を立体的に撮られた。この写真は、学者のような冷静的な中国共産党八路軍將軍像を作り上げた。

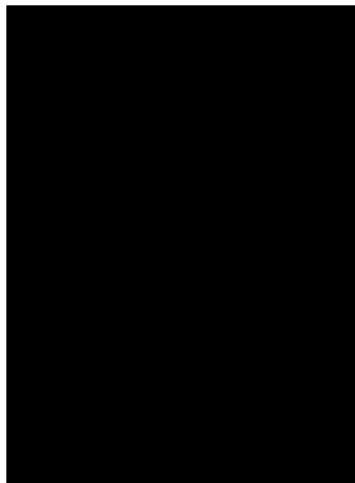


図 2.6 中国共産党領袖
毛沢東同志

しかし、写真『聶榮臻將軍』と文章『晋察冀の舵手聶榮臻』を載せた『晋察冀画報』創刊号は、延安の共産党中央指導者の命令により発行停止を余儀なくされた。³²

1942 年から 1943 年まで、つまり『晋察冀画報』の発行準備をしていた時期、晋察冀の本拠地は日本軍から残酷な攻撃を受けていたため、1942 年 2 月に延安から全国の中国共産党革命本拠地まで広まった整風運動は晋察冀本拠地にて 1944 年から 1945 年にまで延期された。³³整風運動で党内のトップ指導者となった毛沢東は、中国共産党の唯一の舵手であり、全共産党の本拠地の舵手である。毛沢東以外、他の舵手（いわゆる中国共産党中央指導者）が存在することは認められなかったそうである。創

³¹ p.11, 『晋察冀画報』第 1 期

³² p.127, 田湧・田武(2012)『晋察冀画報：一個奇跡的誕生/中国紅色戦地撮影記実』金城出版社

³³ p.227, 高華(2010)『革命時代』広東人民出版社

刊号の2ページ目に油絵『毛沢東の旗の下に』を掲載しても、聶榮臻司令員を晋察冀の舵手と呼ぶことができなかったのである。晋察冀軍区を紹介する画報ではあるが、延安にある中国共産党中央指導者の指導を受けなければならない状況にあった。

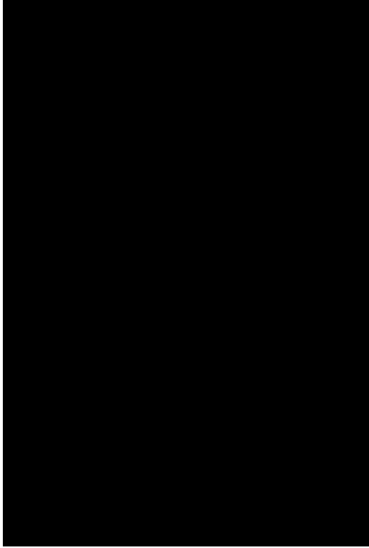


図 2.7 中華人民偉大領袖毛主席

戦時の交通不便のような様々な原因によって、第2期と第3期の『晋察冀画報』の内容は変わらなかった。第4期の1ページ目に、毛沢東のポートレート写真『中国共産党領袖毛沢東同志』（図 2.6³⁴）は掲載された。第4期から、毎期の『晋察冀画報』に必ず毛沢東のポートレート写真を掲載していた。第9期と第10期を合併して発行した『晋察冀画報』の毛沢東のポートレート写真（図 2.7³⁵）の下に書かれた肩書きは、中国共産党領袖毛沢東同志から中華人民偉大領袖毛主席となった。また、中日戦争の終戦後、1945年12月22日に、晋察冀画報社は写真集『中華人民偉大領袖——毛主席近影集』

を出版した。

『晋察冀画報』に掲載された写真は、過去の5年間に晋察冀軍区に起こったことを対象としているため、即時性がなかったと考える。演出写真を除いて掲載された写真たちは、真実を記録したが、宣伝という目的で画報に入れて以降もう一度編集され、同時に文字と組み合わせられ、宣伝に奉仕するための道具写真となった。例えば、創刊号の表紙の写真は、実際には1937年に撮った写真であった。報道写真と呼ぶより、記録写真あるいは資料写真と呼んだ方がいい方と考えられたのであろう。また、戦争勝利について、兵士と庶民の良好な関係性についてや、敵が降伏することについてなどポジティブな写真しか使っておらず、逆に戦争に負けたことや徴兵しにくいことなどネガティブな写真は使用されなかった。使用されていたようなフィルムは当時とても貴重な物資であったため、経済的に合理的な選択の結果としてネガティブな場面を撮らなかった可能性も高いと考える。つまり、『晋察冀画報』

³⁴ p.1, 『晋察冀画報』第4期

³⁵ p.2, 『晋察冀画報』第9期 第10期

は現在の出来事を報道する画報ではなく、過去の出来事のある目的に合わせて紹介する画報であった。

当時晋察冀画報社で務めていた顧棣は、『晋察冀画報』の宣伝効果について著書『中国紅色撮影史録』の中で論じた。「部隊の指戦員は、『晋察冀画報』を教材として、戦士に説明する。…中略…農業税としての穀物を徴収する時、『晋察冀画報』を群衆に宣伝して、二万斤の穀物を収集した。…中略…新兵を募集することがうまく進まない時、群衆集会に『晋察冀画報』中に報道された戦争英雄のストーリーを群衆に話した後、直ちに二人の青年が軍隊に参加しに申し込んだ。…中略…厭戦した日本兵士は『晋察冀画報』を持って八路軍に降参したこともある。…中略…中国に来る前に『晋察冀画報』を見た一人の米軍は、中国に来た後、晋察冀本拠地を見に行きたいことを要求した。」³⁶この文章から、「文芸は政治の道具である」ということが分かるだろう。

共産党側の宣伝メディアとしての『晋察冀画報』は、政治的な目的以外では写真を発表するプラットフォームとして、中日戦争と解放戦争の視覚的な資料を記録した。陝甘寧辺区の延安映画団をはじめとしたカメラマンらは、戦争前線から離れているところにいるので、戦争場面の写真は容易には取れなかった。代わりに共産党指導者たちの写真と軍民生活の写真を大量に撮った。例えば、第4期『晋察冀画報』から掲載していた毛沢東のポートレート写真は、延安にいる写真家たちが撮った写真である。逆に晋察冀本拠地は、戦争前線にあるので、現在の中日戦争に関する写真は、ほとんど『晋察冀画報』に掲載された写真、あるいは、『晋察冀画報』のカメラマンたちが撮った写真である。

宣伝の役割を果たした一方、中国共産党解放区中の初めての画報として、『晋察冀画報』は他の本拠地の画報を創刊を支援した。例えば、1944年の冀東の『冀熱遼画報』、1946年の晋冀魯豫軍区の『人民画報』、1946年山東軍区の『山東画報』、1947年の冀中軍区『冀中画報』などである。また、建国後に創立した『解放軍画報』の前身は、『晋察冀画報』である。このように多くの写真従業者を育てた『晋察冀画報』は、中国共産党の写真システムを作った大元であると考ええる。戦時中だけではなく、1949年中華人民共和国建国から現在

³⁶ pp.39-40,顧棣(2009)『中国紅色撮影史録』山西人民出版社

まで写真に対する理念や写真組織の組み立てと人材養成など写真の全般的なことに最も影響を与えた共産党側のマスメディアだと言える。

第4節 戦時写真家

1. 沙飛

1930年代、写真家たちは左派文芸思想の「民族革命戦争的大衆文学」と「国防文学」の二つのスローガンから大きな影響を受け、スローガン「国防写真」を提起した。「文芸は政治の道具である」という毛沢東の文芸思想が発表される前に、写真家沙飛は「写真は武器である」というスローガンを発表した。

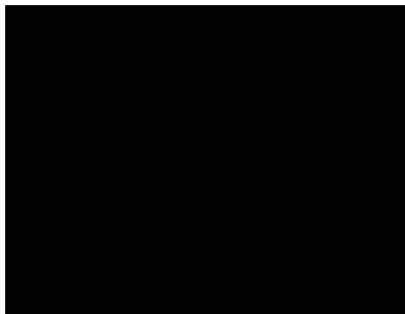


図 2.8 沙飛、漁光曲

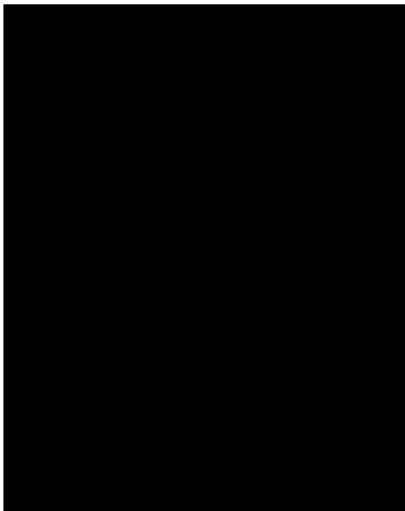


図 2.9 沙飛、生命の叫び

沙飛(1912-1950)、本名を司徒伝といい、広州生まれ、中国革命報道写真の開拓者、創設者であり、傑出した戦場カメラマンである。中国ジャーナリズム写真の草分け的存在だと認識されている。1932年に、写真を撮り始めた。以降、1935年に黒白影社³⁷に参加し、第三回と第四回の黒白影社写真展に出展した。1935年の第三回黒白影社写真展の出展作品は構図と光など美的要素にこだわっている「漁光曲」(図 2.8³⁸)のような作品が多いが、二年後 1937 年の第四回黒白影社写真展の出展作品は「生命の叫び」(図 2.9³⁹)「埠頭労働者」「誰のために苦労していますか」に代表されるように現実主義の作品が多くなった。この変化は、魯迅、茅盾などの左派文学家の文学作品の影響が強いと考える。特に、魯迅からの影響が最も大きいと筆者は考える。

³⁷ 黒白影社：1930年に上海で創立したアマチュア写真家団体である。

³⁸ p.29, 王雁(2005)『沙飛撮影全集』長城出版社

³⁹ p.25, 王雁(2005)『沙飛撮影全集』長城出版社

1936 年 10 月 8 日、上海で開催された全国木版画展示会で、魯迅と若い木版画家、記者たちが語り合う様子が撮影された。これが沙飛が撮った初めての報道写真である。この写真

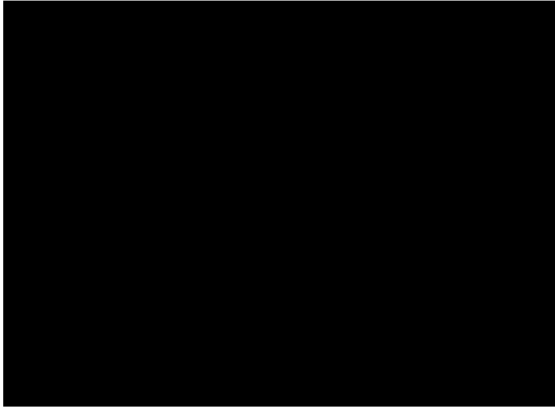


図 2.10 沙飛, 1936, 魯迅と若い芸術家たち

(図 2.10⁴⁰) を撮った同年 10 月 19 日、魯迅は逝去した。沙飛は魯迅のデスマスクの写真と葬式の写真を撮った。その後、初めて「沙飛」というペンネームを使い、『良友』、『時代』や『生活星期刊』⁴¹などの有名な雑誌で魯迅の写真を発表した。この一連の雑誌の掲載

をきっかけとして、フォトグラファー沙飛の名は世間に広く知られるようになった。ちなみにペンネーム沙飛の意味は、「私は小さな一粒の砂⁴²のように、祖国の空で自由に舞い飛びたい。」である。

1932 年から 1936 年までは、沙飛の一連の写真活動における第一段階だと考える。この段階の作品は、構図、露出など造形的な要素を重視していた。社会の不公平性のような現実問題に直面するリアリズム意識はまだ薄かった。しかし、魯迅との出会いが沙飛の写真生涯における初めてのターニングポイントだと考える。そして 1936 年魯迅との出会いから 1937 年中日戦争の始まりまで、沙飛の写真活動の第二段階だと考える。

1936 年 12 月 3 日から 12 月 5 日まで、沙飛は広州長堤キリスト教青年会で初めての個展を開いた。展覧会の写真は合計 114 枚あり、それらは「魯迅先生を記念する」「国防前線南澳島」「社会生活」「風光静物」の四つのテーマに分けられた。その中で風景と静物の写真の比率は極めて低く、16 枚しか展示していなかった。⁴³つまり、美しい風景と静物を表現するピクトリアリズム写真より、沙飛は当時からリアリズム写真に明らかに興味を持っていたと考える。また、『展覧会の前書き』という文章の中で、沙飛は、当時のピクトリアリス

⁴⁰ p.34, 王雁(2005)『沙飛撮影全集』長城出版社

⁴¹ p.338, 呉群(1986)『中国撮影発展歷程』新華出版社

⁴² 中国語の中で、沙と砂は同じ意味である。

⁴³ p.123, 顧錚(2017)『戦争宣伝與図像』中国撮影出版社

ム写真を批判し、リアリズムとヒューマニズムを主張した。『展覧会の前書き』の中で、以下の内容を書いた：

「私は、写真が現実を暴露する最も有力な武器だと考える。いつも現実の諸相を描写する道具として写真を利用している。

写真は造形芸術の中の一つの部門である、しかし、多くの人々は写真を記念、エンターテインメント、退屈しのぎするものとして扱っている。このような行為は根本から芸術の意義を見落とした。写真をつまらなく耽美主義の深淵に陥り、現実を逃避して酔生夢死の海に陥った。このようなことは如何に怖く、惜しいだろう。

現実社会の中で、多くの人々は狂っている侵略者に殺され、踏みにじられ、酷使されている！この不合理な社会は、人類にとって最も大きな恥だ。芸術の任務は、人類が自分を理解するのを助け、社会を改造、自由を取り戻すということだ。したがって、芸術仕事を従事する人、特に写真をやっている人は、ガラス部屋の中に引きこもって自己陶醉するべきではなく、社会の各階層、社会の隅々まで深く入り込み、現実的題材を探さなければならない。」⁴⁴

この段階における沙飛の作品は、人力車車夫や埠頭労働者、服を縫い繕っている老人と貧困な子供たちについてなど社会の下層階級の人々の写真を多数撮っていた。社会の不公平性に着目していた沙飛は、写真と政治の関係をまだ明確には認識していなかった。つまり、写真を政治的プロパガンダの道具としてではなく、写真をただ社会運動の道具として考えていたということだ。この時点で自己の思想はイデオロギーに溶け込んでいなかった。

1937年7月7日、盧溝橋事件を契機に全面的な中日戦争が始まった後、沙飛は直ちに前線に赴いた。8月に、山西省太原市の総八路軍政治部から記者証（取材許可証）をもらい、カメラという武器を持っている戦士として最初の一步を踏み出した。

⁴⁴ p.98, 王雁(1996)『沙飛記念集』海天出版社



図 2.11 沙飛, 1937, 平型関戦役

1937 年 9 月、山西省の平型関戦役で勝利した八路軍⁴⁵の写真(図 2.11⁴⁶)を撮った。同年 10 月、晋察冀軍区聶榮臻司令員に接見され、八路軍に参軍し、晋察冀軍区及び中国共産党の全ての軍隊の中で初めての戦地写真家となった。

1937 年 12 月、沙飛は、聶榮臻に晋察冀軍区政治部宣伝部編集科初代科長を任命され、『抗敵報』編集部副主任を兼任する。1939 年 1 月、晋察冀解放区で、沙飛の写真展「敵後

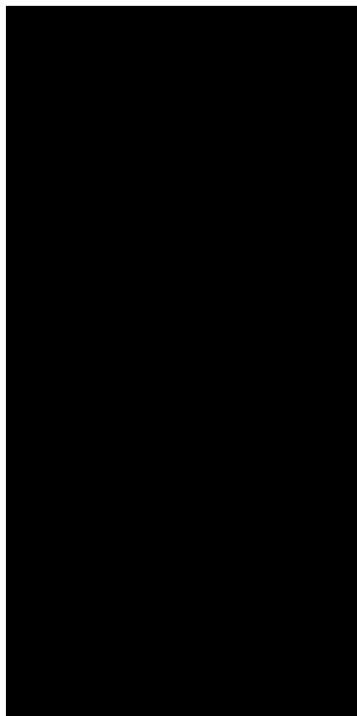


図 2.12 沙飛, 移動式写真展

抗日本拠地——晋察冀写真展覧会」を開催した。この展覧会は、中国共産党がリードしている全国の解放区において初めての写真展である。写真を白い布に貼って、街の壁に展示する方法(図 2.12⁴⁷)は、設置と移動がとても早く、大きい反響を呼び、戦時八路軍の写真展の基本的な展示方法となった。同年 2 月、晋察冀軍区政治部宣伝部新聞撮影科が設立され、沙飛は新聞撮影科科長を務めている。

1937 年に聶榮臻との出会いは、沙飛の写真生涯の二つ目のターニングポイントだと考える。聶榮臻自身は写真に大きな興味を持っていた人だった。そのため、プロパガンダの手段の一つとしての写真の重要さをよく理解していたと考える。

彼は、沙飛の「写真は武器である」という理念を称賛し、沙飛の最も有力な支援者となった。

1937 年から、沙飛の写真生涯の第三の段階、晋察冀軍区時代が始まった。

八路軍に参軍してリーダーとなった沙飛は写真を、戦争を勝つためのもう一つの力として考え始めた。つまり、写真を社会の不公平性などの問題を暴露する個人的な武器としての

⁴⁵ 八路軍とは、日中戦争の時に、国民革命軍第八路軍の略称で、中国共産党がリードしている軍隊の通称である。現在中国人民解放軍の前身のひとつ。

⁴⁶ p.62, 王雁(2005)『沙飛撮影全集』長城出版社

⁴⁷ p.115, 王雁(2005)『沙飛撮影全集』長城出版社

考え方から、写真を闘争する武器と政治のプロパガンダ道具として考えるようになった。つまり、ピクトリアリズムのガラス部屋を打ち破って、現実社会に直面するようになった左翼青年沙飛は、写真で戦争と政治に奉仕する軍人としての沙飛となった。

1939 年、写真家呉印咸は沙飛に頼まれて、『撮影常識』という写真入門本を書いた。沙飛は『撮影常識』の序文「呉印咸の『撮影常識』のための序文」という文章を書いた。この文章の中で、写真の政治的な意味を強調しながら、沙飛は以下のように書いた：

「この偉大な民族自衛戦争の中で、すべてのことは抗戦建国のために奉仕すべきだ。

写真は、造形芸術でありながら、科学の産物である。何故でしょうか。写真は素晴らしい特質があるからだ。一つ目は、写真は現実を忠実に反映することができ、人々に最も真実な感覚と具体的かつ深く印象を与えることができる。二つ目は、写真は最も早く現実を反映することができる。反映した現実を最も速やかに伝播することもできる。つまり、間違いなく、写真はニュースを報道する職責という重大な政治的な任務を持っているプロパガンダの道具であり、鋭い闘争する武器の一種である。

戦時報道写真の仕事に従事する人にとって、正確な政治的な認識やジャーナリストの資料の集め方以外、芸術的教養と科学の知識も身につけるべきだ。」⁴⁸

1936 年の文章『展覧会の前書き』と違い、沙飛はこの 1939 年の文章「呉印咸の『撮影常識』のための序文」の中で、写真の政治的な意味を強調した。「現実を暴露する武器」と「現実の諸相を描写する道具」としての写真は、「闘争する武器」と「プロパガンダの道具」となった。沙飛は、写真の政治的な意義を強く意識して、明確に「写真は武器である」という理念を出した初めての中国人写真家である。

⁴⁸ p.100, 王雁(1996)『沙飛記念集』海天出版社

この文章を書いた翌年、沙飛は最もプロパガンダ効力高く政治意識高い写真「聶榮臻將軍と日本人少女」（図 2.13 と図 2.14⁴⁹）を撮った。1940 年 8 月、百団大戦の時、八路軍の戦士は戦場で日本人少女を救出した。その後、聶榮臻將軍は手紙を書いて、少女を日本軍に

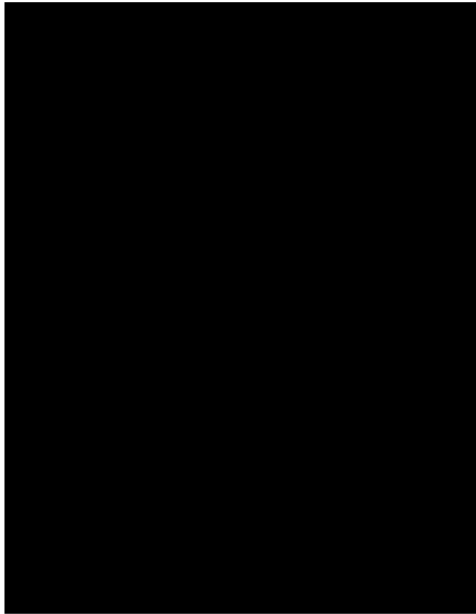


図 2.13 沙飛, 1940, 聶榮臻將軍と日本人少女 1

届けた。中国の学者たちの評価は、この写真に対するものが非常に高い。「もし中日戦争を象徴できる一枚写真を選べば、写真「聶榮臻將軍と日本人少女」

（図 2.13）はその第一位として選ばれるものである。有名な人のポートレート写真として魅力がある一方、この中国將軍と侵略者の捨て子が一緒に撮られた写真は、とてつもなく大きなモラル上の力を含んでいる。普通のポートレート写真の意義を超えた。」⁵⁰この一連の写真は、プロパガンダ写真の中でも戦場の

戦いを写したものより、人間共通のヒューマニズムとモラルを表現した。しかし、あの時の沙飛の写真

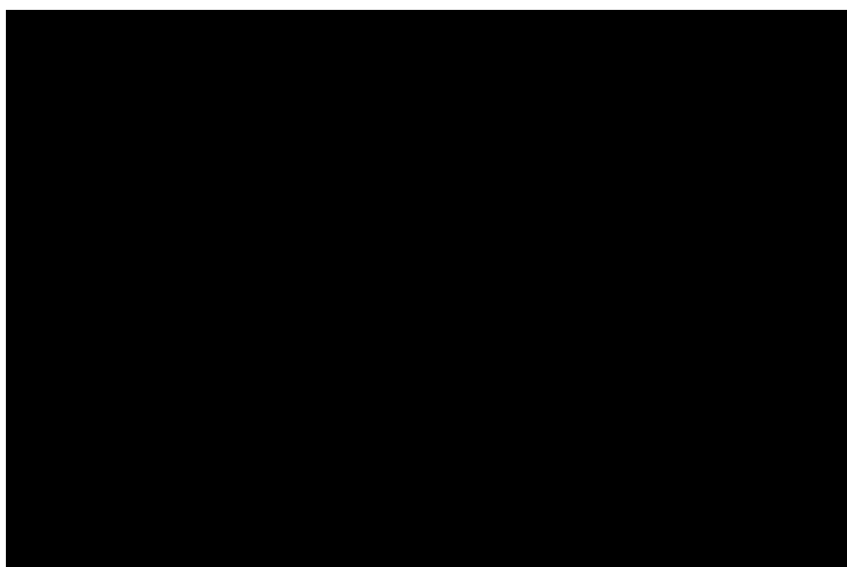


図 2.14 沙飛, 1940, 聶榮臻將軍と日本人少女 2

視点は、少女の目線と並行していないからだ。少女のカメラ目線は少し仰ぎ見るような形で、対する沙飛の目線は上から見下ろした目線である。この写真は聶榮臻將軍を主役として、

⁴⁹ pp.104-106, 王雁(2005)『沙飛撮影全集』長城出版社

⁵⁰ p.395, 林茨・王瑞(2011)『撮影芸術論』生活・読書・新知三聯書店

あるいは共産党八路軍のために撮った写真だとも考えられる。戦場に捨てられた少女を救うことと少女を送り届けることは、非常に正義的だが、写真を撮る時に、少女は道具となった。この一連の写真は、9月14日の『晋察冀日報』に掲載され、1942年7月の『晋察冀日報』創刊号にも掲載された。

1942年3月、沙飛は、中国共産党に入党申請を提出した。1942年6月3日、沙飛は中国共産党候補黨員となり、同年11月に正式黨員となった。入党申請書類の中で、自分の過去について書いた自伝『私の略歴』というものが存在する。この中で、もう一度「写真は武器である」という理論を強調した。「写真を闘争する武器として使い、画報で作品を発表する形と作品を展示する形で、旧社会と旧画報を改造するのと同時に、自分をも改造する。」⁵¹ここで、旧画報を改造したということに注目すべきだと考える。この意識を持っている沙飛は、画報を外に発信する道具として、画報作成案を聶榮臻將軍に提案した。⁵²

1942年5月1日、晋察冀画報社は成立した、沙飛は晋察冀画報社社長に任命された。1942年7月7日に、中国共産党敵後抗日本拠地で発行された初めての写真画報、『晋察冀画報』創刊号が晋察冀軍区から出版された。創刊号には約150枚の写真が掲載され、この中の約80枚の写真は沙飛が撮影したものである。つまり、1942年から、沙飛にとって晋察冀時代中で最も重要な晋察冀画報時代が始まった。

『晋察冀画報』の仕事に集中しながら、沙飛は写真教育をも熱心にやっていた。晋察冀軍区政治部宣伝部新聞撮影科が成立後の1940年から1946年まで、沙飛と写真石少華は一緒に写真研修クラスを8回も行った。写真研修クラスで写真知識を勉強したカメラマンたちは、晋察冀軍区で仕事するだけではなく、他の軍区の画報を作るといった写真活動にも支援していた。そのため、中国建国後に活躍していた写真家の中で、沙飛と石少華の下で写真を学んだ人が少なくない。『晋察冀画報』は、中国共産党カメラマンの揺籃の地とも言えるだろう。

⁵¹ p.94, 王雁(1996)『沙飛記念集』海天出版社

⁵² p.47, 田湧・田武(2012)『晋察冀画報：一個奇跡的誕生/中国紅色戦地撮影記実』金城出版社

1947 年、「晋察冀画報カメラマン撮影経験交流会」が開催された。沙飛は写真の真実の重要性を強調した。「私たちはカメラマンとして、報道写真の真実性を絶対把握すべきです。撮影タイミングを逃がした場合、周りの環境をよく観察して新しいタイミングを探して、挽回する方法を考えます。こうすれば、仕事の任務を果たすことができる一方、さらにうまく果たすことができます可能性があります。」⁵³言い換えれば、沙飛は演出写真といった作られた写真を否定し、ストレートフォトグラフィを強調した。

沙飛の作品は中日戦争と中国革命の歴史的な場面を記録した。晋察冀軍区にいた 13 年間で撮った写真は大きく 4 種類に分けることができる。一番目は、中日戦争の戦場写真である。二番目は、軍隊と庶民の生活写真である。三番目は、政治活動をテーマとした写真である。四番目は、軍隊と文芸団のパフォーマンス、体育大会などの写真である。

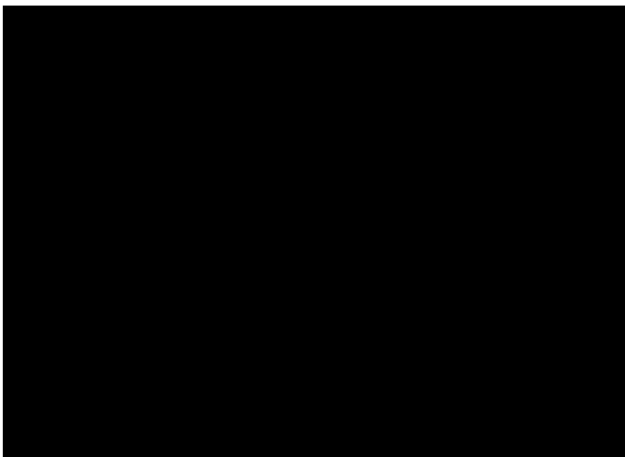


図 2.15 沙飛, 1937, 古長城での戦闘

1943 年第 4 期の『晋察冀画報』に掲載された「古長城での戦闘」(図 2.15⁵⁴)

は沙飛の一番有名な戦場写真だと言えるだろう。万里長城は、昔の中国漢民族が北方の異民族から侵攻を防ぐために建設した城壁であった。中国の長い歴史を象徴している万里長城を背景とした

この作品は、中国人は最後まで自分の国

を守り、最後まで外敵と闘い、侵略者に対して絶対屈服しない決心を表明した。

しかし、写真の真実を重視している沙飛にとって、この一連の写真は演出された写真である。実は、軍士たちが、写真が撮られた位置からでは軍士たちが向こうの遠い山の敵を撃つことは不可能であった。この写真は、八路軍楊成武の部隊の協力の上で撮った写真である。

⁵⁵しかし、前文に述べたように、『晋察冀画報』の最も重要な中心任務は、宣伝である。目的は、中日戦争が始まった後の 5 年間の晋察冀軍区の実況を伝えるということだ。したがっ

⁵³ p.110, 王雁(1996)『沙飛記念集』海天出版社

⁵⁴ p.70, 王雁(2005)『沙飛撮影全集』長城出版社

⁵⁵ p.187, 田湧・田武(2012)『晋察冀画報：一個奇跡的誕生/中国紅色戦地撮影記実』金城出版社

て、宣伝のために、伝えたい情報をすべて伝えるために、たまに様々の場面を演出として作って写真を撮ることがある。また、前文に述べたように、『晋察冀画報』は報道写真の「即時性」という要素を重視していないため、『晋察冀画報』の中で、沙飛の1937年撮った長城の写真などの古い写真を多数発表した。

1949年12月15日、肺結核で入院した沙飛は白求恩国際和平病院でその病院の日本人医者津沢勝を銃殺した。1950年3月4日、中国共産党党籍から除かれた沙飛は、軍事裁判にかけられ、死刑を受けた。1986年5月、中国人民解放軍北京軍区軍事法院は「沙飛の殺人事件」を再審した。精神病の状況で人を殺した沙飛の刑事責任を問えない、元の判決を撤回と訂正し、沙飛の軍籍を復帰した。一ヶ月後の6月、沙飛の党籍も復帰した。

仕事の疲労と食料不足などで体が弱くなったことと、中日戦争の時に、日本軍に攻撃された戦友たちの死亡は精神病の大きな二つの原因と考えられる。加えて、極度の緊張状態の連続がもう一つ大きい原因である。歴史家高華の分析によると、沙飛の精神崩壊の一番大きい原因は、中国共産党に入党申請の書類を出した時、自分と国民党の関わりを隠したからである。入党申請の書類『私の履歴』の中で、「汕頭市のラジオ局で働き、給料で家庭生活に支援する」⁵⁶という短い文しか書かれていなかった。しかし、このラジオ局は国民党軍隊のラジオ局だ。沙飛は1931年から1936年までこのラジオ局で務めていた。また、1926年から1928年に、沙飛は国民党の国民革命第一軍の北伐戦争⁵⁷に参加した⁵⁸。つまり、沙飛は、1942年入党申請の時にそれを記述せず、1944年から1945年晋察冀解放区整風運動の時にも隠し、1949年10月開国大典まで申告しなかった。そのようにして、国民党との関わりは、沙飛の深い心の闇となったと考えられる。すべてのことを共産党組織に報告しなければいけないというルールを持つ共産党にとって、国民党との関わりのような最も大事な事実を隠すことは重大な問題である。

⁵⁶ p.94, 王雁(1996)『沙飛記念集』海天出版社

⁵⁷ 北伐戦争とは、広東政府や国民革命軍が北京政府と北洋軍閥を打倒して中国国民党による全国の統一を目指した戦争である。

⁵⁸ p.225, 高華(2010)『革命時代』広東人民出版社

もしこの大きく溜まったプレッシャーが爆発しなければ、中国建国後の一連の政治的な動員と運動の中で、出身調査のような政治的調査により国民党との関わりを暴露され、沙飛は様々な処罰を受け、いずれにせよ死に向かっていただろう。

2. 呉印咸

沙飛は晋察冀軍区の写真業の展開における最も重要な人物だと言える。同じく、呉印咸も延安の写真業の展開における最も重要な人物だと言える。1988年、フランスで開催されたアルル国際写真フェスティバルの中で、「中国」をテーマとした展覧会が行われた。この展覧会の中で最も大きな展覧会の一つとして、「呉印咸——中国写真の父」が開かれた。そこで本節では、中国が建国する以前における呉印咸の写真活動を辿りたいと思う。

呉印咸（1900年～1994年）は、1900年江蘇省沐陽県生まれ。1919年から独学で写真を撮り始め、同年に上海美術専科学校西洋美術科に入学した。1930年には上海の写真館のカメラマンとして務めていた。1934年、黒白影社に参加した。『良友』画報雑誌には、同



年に撮った『タニシ』（図 2.16⁵⁹）に代表される数々の作品を発表した。中でも作品『タニシ』は、スイス国際写真サロンで栄誉賞を受賞した。1935年に映画の撮影監督として活動を開始。1938年、中国の映画史に名前を残した映画『風雲児女』（1935、許幸之監督）と『馬路天使』（1937、袁牧之監督）の撮影監督を務めた呉印咸は、周恩来に誘われ中国共産党党员になった映画監督袁牧之に説き伏せられ、映画機材と写真機材を持って延安へドキュメンタリー映画を撮りに行った。同年に八路軍総政治部は、延安電影

図 2.16 呉印咸, 1934, タニシ 団を創立し、ドキュメンタリー映画『延安と八路軍』の撮影を準備し始めた。当時、映画監督袁牧之は、延安電影団団長を務めていた。また呉印咸は

⁵⁹ p.24, 呉印咸(1993)『呉印咸撮影作品珍藏』中央文献出版社

撮影隊隊長を務めていた。しかし、ドキュメンタリー映画を撮るために延安に行った呉印咸は、物資不足のため、ドキュメンタリー映画よりも写真作品を比較的多く撮った。

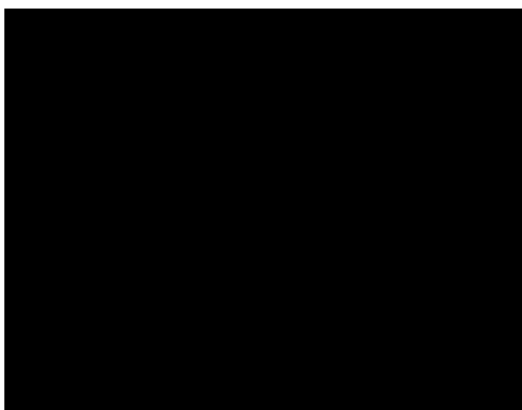
延安へ行くことを境にして、呉印咸の写真活動は、大きく三つの段階に分けることができる。

まず延安に行く前に上海にいた時は、呉印咸の写真活動の第一段階であり、1938年に延安へ行く前の段階である。

1962年に雑誌『中国撮影』に呉印咸の文章『写真芸術創作における私の変化』は掲載された。この文章では、呉印咸は上海にいる時の写真に対する認識を述べた。

「20年前に、私は上海にいた。もし、他の人に『何を撮っていますか？撮った写真は何に役立ちますか？』と聞かれれば、私は好きなものだけを撮ると答える。私は見たいものを撮る。美しいものであれば、私の芸術条件に満たすものであれば、私は撮る。…中略…芸術条件に満たすものは何だろうか。一言にすれば、形と姿が美しいものである。…中略…抗日戦争が起こった後、1938年に私は延安へ行った。解放区の広々とした天地は私の眼界を開いた。私の芸術観は変化し始めた。」⁶⁰

延安に行く以前、つまり上海にいた時に撮った美を追求した作品は正しいものではなかつた。



しかし、延安に着いたばかりの呉印咸が撮った作品はまだピクトリアリズム写真に見える。左の写真(図 2.17⁶¹)は、長銃を肩に担いでいる兵士の警備している姿を撮ったものだ。逆光で撮られたこの一枚の写真は、画面中全ての被写体が輪郭しか見えないまるで影絵のような写真

図 2.17 呉印咸, 1938, 警備

⁶⁰ pp.90-93, 顧錚・林路編(2013)『中国撮影大系 理論卷』(中国写真概観 理論卷) 上海文化出版社

⁶¹ p.72, 呉印咸(1981)『呉印咸撮影集 上』黒竜江人民出版社

作品である。また、枝が垂れている大きい木、古い建物の一部分、そして木と建物の間に挟まれた兵士の小さな姿は、見る人に中国の水墨画を回想させた。この写真は、中国の古典的な美を写し出した一枚の写真作品だと考える。また、呉印咸自身が持っている中国の古典的な美意識がわかる一枚作品でもある。しかし、時間の経過に伴い、呉印咸の作品におけるこのような美しさは徐々に失われていった。

1939 年、ドキュメンタリー映画『延安と八路軍』を撮るために、呉印咸と袁牧之は戦場

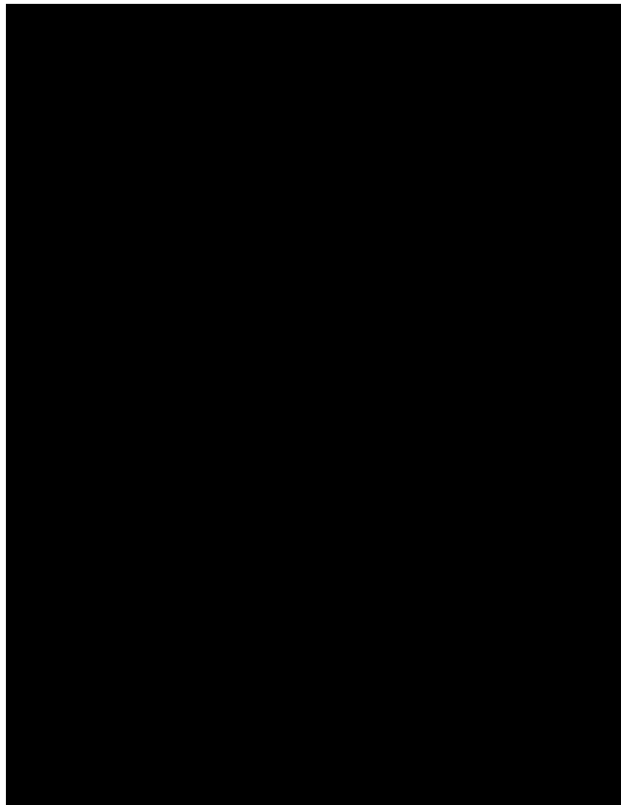


図 2.18 呉印咸, 1939, 白求恩医師

前線晋察冀軍区の八路軍を撮りに行った。戦場医師である白求恩と一緒に暮らしていた呉印咸は、ドキュメンタリー映画『白求恩医師』を撮影すると同時に、代表的な一枚写真作品『白求恩医師』（図 2.18⁶²）も撮った。また、前文で述べたように、沙飛に誘われ、晋察冀軍区のカメラマンに向けて『撮影常識』という写真教科書を書いた。沙飛は『撮影常識』のために書いた文章の序文で、「写真は、宣伝道具であり、闘争武器である。」という理念を言い出した。同様、呉印咸は『撮影常識』の前書きで、沙飛

と同じ理念を出した。

「現在の『抗戦のために、すべての力を動員する』という政治的な中心スローガンに基づいて、写真を抗戦に奉仕することは必要なことである一方で、現階段の抗戦の宣伝仕事の中の最も重要な要求である。写真は、現実の材料を科学的にありのままに反映するものである。また、写真の広範性には、地域、国家などの制限がない。文字を読める人と文字を読めない人、男の人と女の人、みんな写真に興味を持ち、写真が好きである。…中略…そのため、

⁶² p.49, 呉印咸(1993)『呉印咸撮影作品珍藏』中央文献出版社

写真は宣伝仕事の中で、重要な位置を占めるべきである。宣伝仕事の中の重要な部門となるべきである。」⁶³

ここで、写真の宣伝的な効用を認識し始めた呉印咸は、1939年晋察冀軍区に行くことにより、写真活動における第二段階に入ったと言える。それは、1939年から1942年までの芸術写真から宣伝写真への転換期でもある。

1941年延安大生産運動時に、呉印咸をはじめとする延安電影団スタッフたちはドキュメンタリー映画『生産と戦闘を結び合う』を撮影するために、「三五九旅」と一緒に南泥湾へ行った。

前文に述べたように、呉印咸のような写真家が、ドキュメンタリー映画を撮ると同時期に撮った写真作品は、延安文芸座談会の成果と見られている。

1942年に呉印咸は、延安電影団団長となり、同年5月に映画業界の代表として同年5月に開催された延安文芸座談会に参加した。延安文芸座談会は、呉印咸の写真活動の第三段階の始まりだと考える。毛沢東が延安文芸座談会で提起した「文芸は、政治に奉仕する」と「文芸は、政治の道具である」などの文芸思想は、呉印咸の写真活動の最後まで貫かれた。この段階の呉印咸は、自然の美と自分自身のためにシャッターを押さなくなり、全体主義の美とイデオロギーのためにシャッターを押し続け始めた。レンズの中の指導者以外の個人は存在しなくなり、国民の一部分、あるいは群衆の一部分としての人々しか存在しない。

文章『写真芸術創作における私の変化』の中の冒頭で、呉印咸はまず延安文芸座談会の影響を強調した。その後、自分の写真理念を『延安文芸座談会での講話』中で「芸術は政治に奉仕すること」「労働者の典型的な形像を作ること」「革命的政治内容と、できるだけ完璧な芸術形式との統一すること」という三つの点に分け、自分の写真活動と結びつけながら、自分の写真生涯の変化を論じた。

「毛沢東同志の『延安文芸座談会での講話』の発表からもう20年を経った。

この有名な著作は、中国の革命文芸の方向を提示し、中国革命の知識分子と文芸

⁶³ p.87, 蔣斎生・舒宗僑・顧棣編(1998)『中国撮影史 1937-1949』中国撮影出版社

従事者を正しい道に歩くように導いた。また、私が正確な創作道路に足を踏み出すことに啓示された。カメラは絵筆と同じ、ただ芸術家の道具である。芸術家はこれを使って自分の思想を表す。写真を撮るのは、レンズを現実生活に向かい、シャッターを押すだけという見方はとても一方的である。この見方は、道具としてのカメラと撮影技術しか強調していない。撮る人の思想と感情を無視した。同じ事件、あるいは同じ対象でも、作者の立場と見方の違いにより、表現した内容がまったく違う。上海にいる私なら、手術している白求恩医師を対象としても私の芸術的条件を満たさないため、この場面を撮らない。しかし、抗日戦争に参加した私が、カナダからきた年配の医者さんが中国人負傷者を手術している場面を見て、このような人の心を奮い立たせ、プロレタリア階級を反映した場面を撮らないわけがない。作品の中で、労働者の階級感情と社会の時代精神を体现することこそ、人物の精神状態を全面的に反映することができる。これは、延安文芸座談会は私に示した創作方向だ。」⁶⁴

つまり、呉印咸は延安文芸座談会を境界線として、正しくない作品を撮る時期、迷いながら作品を撮る時期と目的を明確化し正しい作品を撮る時期という三つの時期に、自信の写真活動を振り返り、分けたことがわかる。

延安時期の呉印咸の写真作品は、軍民生活写真と指導者の写真の二種類に分けることができる。組写真『三五九旅南泥湾大生産』が彼の軍隊生活における代表作品と言える。写真館のカメラマンを務めた経歴がある呉印咸は、ポートレートを撮るためのライティング、構図などの基礎知識を知っているため、評価が高い指導者のポートレート写真を多く撮っていた。また、中国共産党が解放戦争で国民党を勝ったため、延安時代の毛沢東をはじめとした指導者のポートレート写真は、苦しく困難な時期に奮闘していた共産党リーダー層の様子を記録した貴重な資料となった。

⁶⁴ pp.90-93, 顧錚・林路編(2013)『中国摄影大系 理論卷』(中国写真概観 理論卷) 上海文化出版社

下の毛沢東の写真（図 2.19⁶⁵、図 2.20⁶⁶）は、彼は撮った指導者のポートレート写真の中で、最も引用されることが多い代表作である。

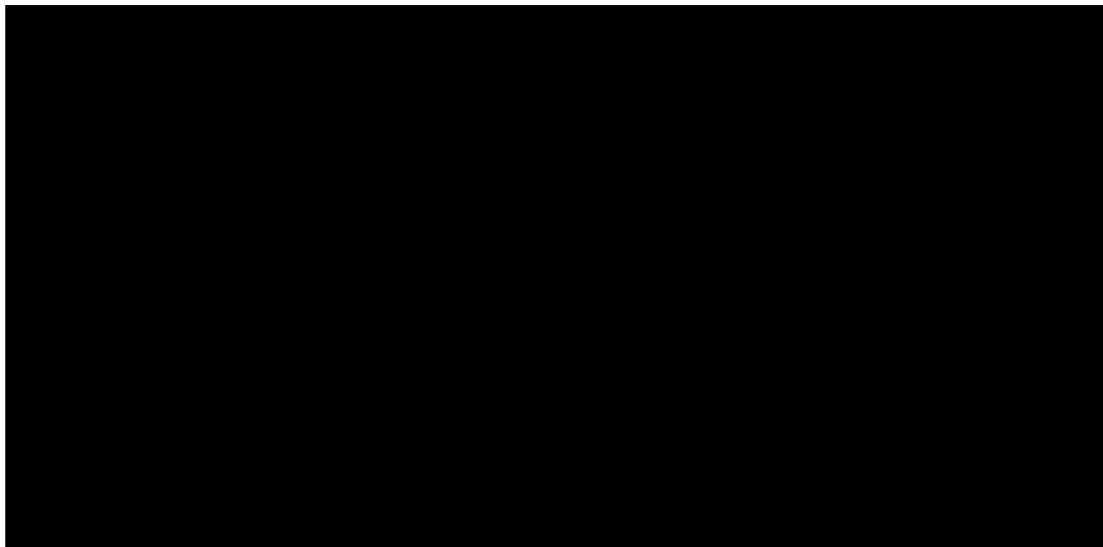


図 2.19 吳印咸，1942，演説している毛沢東

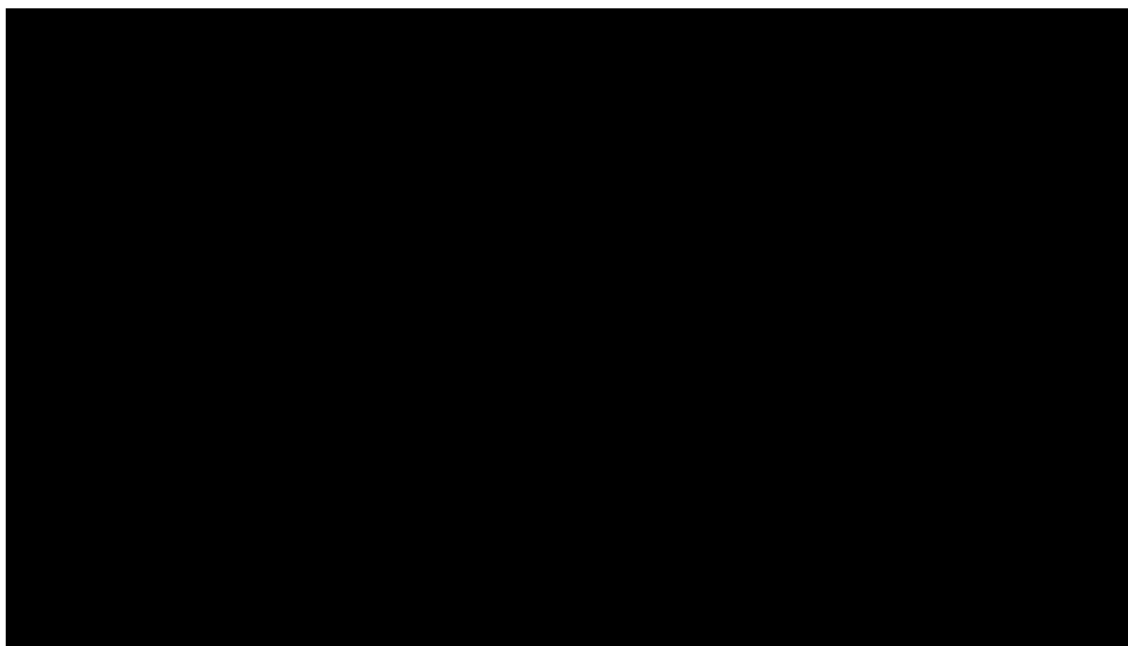


図 2.20 吳印咸，1943，組織せよ

中日戦争で勝利した後、延安電影団は東北解放区に移動し、映画活動を行い続けていた。1946 年、東北映画制片場が成立した。この頃、吳印咸は場長、副場長と技術處處長を兼任

⁶⁵ p.35, 楊小彦(2009)『新中国撮影 60 年』河北美術出版社

⁶⁶ p.36, 楊小彦(2009)『新中国撮影 60 年』河北美術出版社

していた。1955 年、中国人民共和国建国後、呉印咸は北京電影学院副院長と撮影専攻主任を兼任していた。1981 年から 1982 年にかけて撮られたシリーズ『人民大会堂』は呉印咸の建国後の作品中、最も優れた写真作品だと思う。距離を引いて冷静な目線で撮った建築内部の風景写真を通じて、現代中国のイデオロギーの力とイデオロギーの美学を反映した。同じような作風で政府側の建築風景を表現したこのタイポロジー写真は、以前には存在せず、中国で初めてのタイポロジー写真だと考えられる。

3. 鄭景康

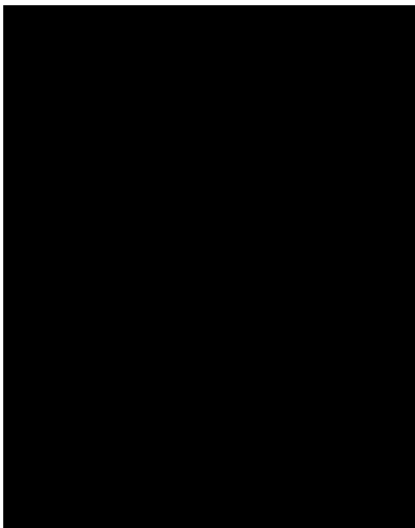
1942 年 5 月、写真業界の代表として延安文芸座談会に参加した鄭景康は、写真の仕事について発言した際、三つの意見を提出したが、戦時の困難な時期により、この三つの意見が全部受けられることは無かった。さて、この三つの意見は果たしてどういうものであったかについて言及しよう。一つ目は、写真に関わる人材、フォトジャーナリストを育成するために写真研修会を行うことであった。次は、写真通信システムを作ること。そして最後は、写真資料室を作ることであった。写真に関わる人材を育成するために、同年の春に鄭景康は写真教科書『撮影初歩』を書いた。『撮影初歩』は中国共産党から出された 2 冊目の写真教科書で、1 冊目は呉印咸の『撮影常識』である。晋察冀解放区と山東解放区などの解放区はこの本を写真研修会の教科書として使っていた。『撮影常識』と同様、『撮影初歩』の中で、宣伝道具としての写真の重要性を述べた。しかし、戦時の時、『撮影初歩』の印刷した数が少なかったため、あまり広まらなかった。1961 年、書き足した『撮影創作初歩』は上海人民美術出版社から出版された。この本の中で、以下のように書いてある。

「人民に対して、写真は教育の役割を果たしている。写真を撮る側は党と政府の政策・方針に基づいて、生活の中で新たな意義がある事実を選んで撮るべきだ。政府の決議と任務を完成するために、この事実を撮った写真を使い、人民を動員

する。特に報道写真の場合、真実かつ具体的な事例を通じて、報道写真には人に影響する力と人を鼓舞する力があり、宣伝と人を奮い立たせる役割がある。」⁶⁷

沙飛、呉印咸、そして鄭景康の写真に対する見解から、「文芸は政治に奉仕する」「文芸は政治の道具である」などのような毛沢東文芸思想は、戦時という特別な時期だけではなく戦時から活躍していた中国共産党側の写真家たちの写真生涯の最後まで影響を与えていた。

延安で写真活動を行い、活躍していた鄭景康（1904 年～1978 年）は、広東省中山県の裕福な家庭で生まれた。彼の父鄭觀応（1842 年～年 1922）は清朝末期から中華民国初期にかけての思想家・実業家であり、その著書には『盛世危言』（1894 年）がある。1923 年に、両親の反対を顧みなかった鄭景康は、上海美術專科学学校西洋美術科に入学した。呉印咸と同じ学校で卒業した鄭景康の写真活動の軌跡は呉印咸も少し似ている。1930 年に、香港でポートレート写真をメインで撮るスタジオ「景康撮影室」を開設した。1934 年に北平（北京の旧称）で写真展「景康影展」を開催した。1935 年に「北平聯合影展」という 18 人の写真家が参加した大規模の写真展を企画した。その後、「南国大撮影家」と呼ばれ始めた。1938 年中日戦争が起こった後、鄭景康は香港から中国内地に戻り、武漢で「美術宣伝隊」に参加



し、前線で写真を撮り始めた。同年、国民党政府の国際宣伝処撮影室主任を務めた。国民党の腐敗した官僚制度を不満に思ったため、次年 4 月に国民党の仕事を辞めた。

⁶⁸1940 年に周恩来と葉劍英の紹介により、国民党統制下の重慶から延安へ行った。1941 年に延安の八路軍政治部宣伝部のカメラマンを務め始めた。延安文芸座談会の会期中に、鄭景康は、軍人俱樂部や作家俱樂部、楊家嶺などで、巡回写真展『抗日初期の片隅』を開催した。図 2.21⁶⁹

図 2.21 鄭景康, 1938, ママ！

は展示された一枚の作品である。日本軍からの空襲を受

⁶⁷ p.6, 鄭景康(1961)『撮影創作初歩』上海人民美術出版社

⁶⁸ p.71, 顧棣・方偉(1989)『中国解放区撮影史』山西人民出版社

⁶⁹ p.2, 鄭景康(1958)『景康撮影集』上海人民美術出版社

け、家を失い「ママ」を呼んでいる武漢市漢陽区の子供の写真であった。作家倶楽部で開催中のある夜に、毛沢東は艾青など文芸界で活躍している人達の案内でその写真展を観て、「動きがよく撮られている。」⁷⁰というコメントを残した。1942年12月、延安文芸座談会の後、鄭景康は撮影新聞社を創立した。

1941年から1945年まで延安にいる5年間、鄭景康は鉄を作る場面や農作物の豊作など大生産運動の場면을撮ること以外では指導者の写真を多く撮った。しかし、1937年から1949年まで中国共産党側の写真を集めた写真集『紅色影像』の中に収録されている作品の中、鄭景康と呉印咸の作品を比較し、『景康撮影集』と呉印咸の写真集における延安時代の作品数を見てみると、呉印咸が撮った写真の数より、鄭景康が撮った写真の数はかなり少なかった。この原因を、筆者は次のように推測する。

物資が足りない延安時代では、映像ではなく写真しか撮らない鄭景康のような報道写真家よりもドキュメンタリー映画を撮る延安電影団に所属しているカメラマンが使えるフィルム量は多かっただろう。そして、延安電影団に所属していない鄭景康が使えるフィルム数は少なかったため、戦時の写真をあまり撮らなかった可能性があった。

自分で写真館を経営していた鄭景康は、『景康撮影集』の中で「私は人を撮ることが好きだ。特に上半身の大写しの写真を撮るのが好きだ。」⁷¹と述べた。延安で写真を撮ることが少ない鄭景康が1944年に撮った毛沢東の写真(図2.7)は、1949年の中華人民共和国開国大典に天安門に飾られたポートレート写真として使われた。また、1964年から今でも天安門に飾られている毛沢東のポートレート写真も鄭景康が撮ったものである。

ポートレート写真家としてスタートした鄭景康は、数々の有名人のポートレート写真をこの世に残した。

第5節 晋察冀写真様式と延安写真様式

⁷⁰ p.295, 司蘇実(2015)『紅色影像』北京聯合出版会社

⁷¹ 自序 p2, 鄭景康(1958)『景康撮影集』上海人民美術出版社

戦争における前線にある晋察冀辺区と前線から離れた陝甘寧辺区にある延安では、晋察冀写真様式と延安写真様式という二つまったく違う写真様式が存在した。この二つの様式を代表するのは、本章で紹介した「延安電影団」の写真と『晋察冀画報』の写真である。延安電影団の呉印咸をはじめとするカメラマンたちは、中国共産党の政治イベントの様子の写真とリーダー層、特に毛沢東の写真を多く撮り、それによって戦時の中国共産党のリーダー層に関する視覚的な記憶を作り上げたと言えるだろう。一方、『晋察冀画報』の沙飛をはじめとするカメラマンたちは、戦場で戦闘している兵士たちの様子と、日本軍によって人と建物が破壊された様子の写真を多く撮った。中日戦争時に国民党は戦争する様子の写真を発表することができなかった故に、『晋察冀画報』のカメラマンたちが撮った写真は、戦時の中国共産党の軍隊のみが映る視覚的な戦闘の記憶を作り上げた。晋察冀写真様式と延安写真様式は、中日戦争に関する視覚的な記憶の表と裏を作り上げ、強いては、それらの相互補完の関係によって戦時の中国共産党の様子を立体的に作り上げたと考えられる。図 2.22⁷²、図 2.23⁷³と図 2.24⁷⁴は軍隊が戦う姿を記録した晋察冀写真様式の写真である。図 2.25⁷⁵、図 2.26⁷⁶と図 2.27⁷⁷は、中国共産党指導者たちの姿を記録した延安写真様式の写真である。

しかし、研究家司蘇実は、建国前の共産党のカメラマンたちが撮った写真を細かく分類せず、総括的に「紅色影像」と称呼する。司蘇実は著作『紅色影像』において、「紅色影像とは、中国共産党がリードしている軍隊の中で徐々に形成し、抗日戦争と解放戦争の中で重要な役割を果たし、今までの新中国の写真状況に重要な影響を与えている影像体系である。紅色影像は研究すべき影像体系となる原因は、明確な指導思想があるからである。」⁷⁸と述べた。この定義から、中国共産党が持つ軍隊「中国工農紅軍」から生まれた写真群は、軍隊の色と同じように「紅色影像」と呼ばれたことがわかる。そのほか、軍隊における各兵士が個性と個人の思想を持たず、ただ軍隊（群体）というものの一部分として存在していたことと

⁷² p.111, 童煜華(2007)『為勝利写真 徐肖冰摄影作品』人民出版社

⁷³ p.31, 司蘇実(2015)『紅色影像』北京聯合出版会社

⁷⁴ p.38, 呉印咸(1981)『呉印咸摄影集 上』黒竜江人民出版社

⁷⁵ p.90, 王雁(2005)『沙飛摄影全集』長城出版社

⁷⁶ p.123, 司蘇実(2015)『紅色影像』北京聯合出版会社

⁷⁷ p.265, 顧棣(2009)『中国紅色摄影史録』山西人民出版社

⁷⁸ p.6, 司蘇実(2015)『紅色影像』北京聯合出版会社

同じように、「紅色影像」中の一枚一枚の写真には個性がなく、ただ紅色カメラマンたちが同じ指導思想に基づいて作った写真群の中の一枚であっただけとも言える。つまり、前文に引用した『延安文芸座談会での講話』の毛沢東の話と一致する部分が多い。「革命文芸は、全革命事業の一部であり、歯車やネジ釘である」。



図 2.22 沙飛, 1939, 機関銃士 図 2.23 杜根元, 1942, 辺家堡 図 2.24 石少華, 1944, 白洋澱

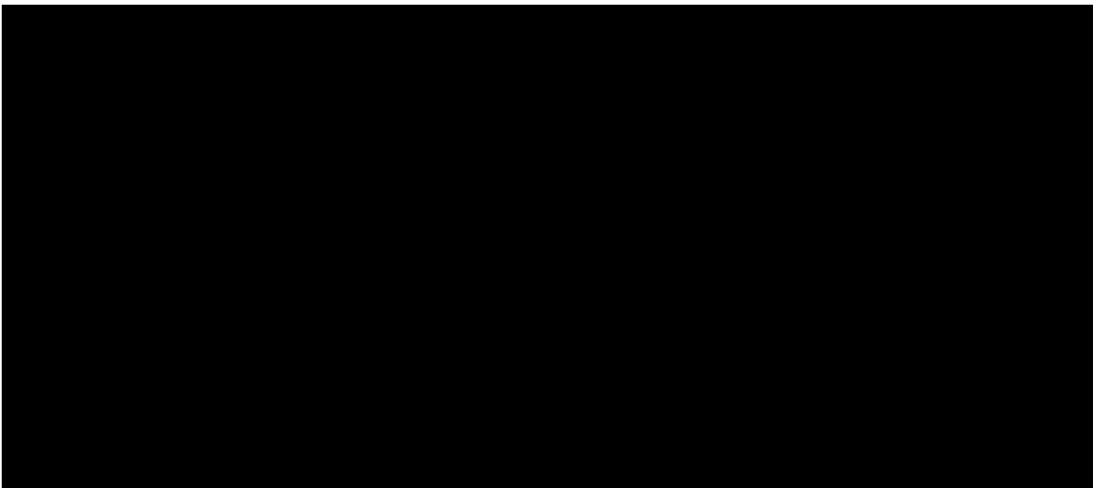


図 2.25 徐肖冰, 1938, 毛沢東 図 2.26 田野, 1938, 朱徳 図 2.27 呉印咸, 1945, 周恩来

軍隊や民衆の表現方法と異なり、指導者の写真は、指導者の個性を反映しなければならない。図 2.19 と図 2.20 のように、物資不足の時代でもカメラマンは指導者の個性と魅力を撮るために、複数のカットを撮ることがあった。逆に、普通の民衆と兵士は、共産党統制下の解放区を構成する部分であるため、彼らの個人面より、「解放区の民衆」と「共産党の軍隊」という二つのものを全面的に表現することがより重要視された。

言い換えれば、指導者は「全革命事業のコア」として表現された。そして、「全革命事業の歯車やネジ釘」としての民衆と兵士の写真を通じて「全革命事業」の全貌を表現する意識は共産党のカメラマン共通のものであった。したがって、写真の中の民衆と兵士の生活場面や兵士の戦う場面は、個人の行動ではなく、「全革命事業」の側面と深く関わりがあると考えられる。

続いて、例を挙げながら論述しよう。

図 2.3 の組写真「三五九旅南泥湾大生産」から、南泥湾で大生産運動を行っている三五九旅の様子はわかるが、兵士一人一人の喜怒哀楽までは分らない。

図 2.28⁷⁹は、「三五九旅南泥湾大生産」を撮った延安電影団団長呉印咸が延安に行く前に撮った写真である。全体主義のイデオロギー美学が呉印咸のカメラを統制していなかった時期、人間の個性は写真の中で表現されていた。図 2.29⁸⁰は、延安で撮影新聞社を創立した鄭景康の作品である。延安に行く前に撮った図 2.21 と比べれば、個性を失った個人によって組み立てられた群衆の群衆運動における熱情は、人間の悲しみへと変わったことが伝わる。また、図 2.22 から図 2.27 までの 6 枚の写真を見ると、指導者にしか個性はなく、その他の人々は「個人」として写真の中に存在していない。普通の兵士は、ただ軍隊の一部分として写真の中に存在している。つまり、「紅色写真」の中で二人、三人、あるいは一人だけしか

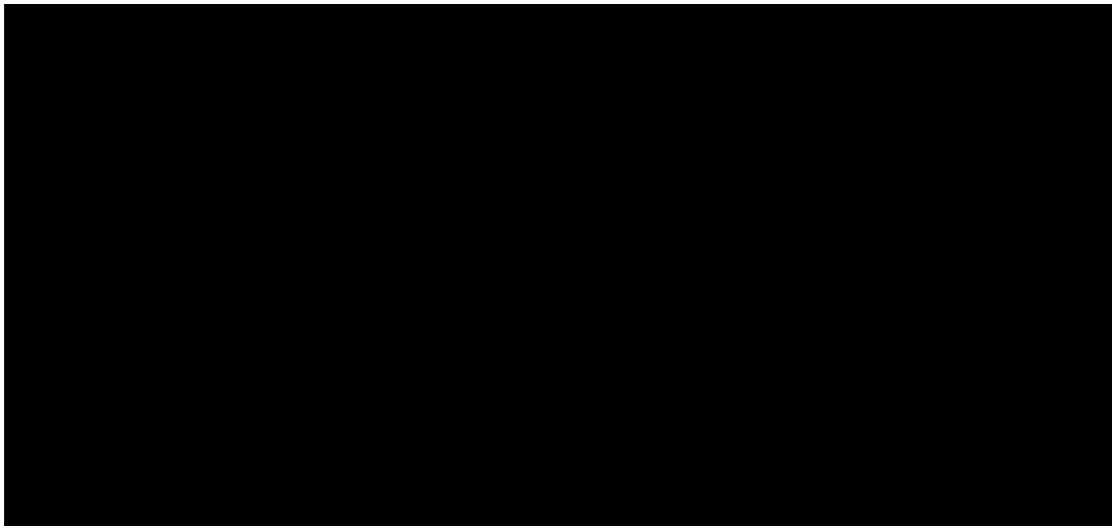


図 2.28 呉印咸, 1935, 叫び

図 2.29 鄭景康, 1943, 熔鉄

⁷⁹ p.31, 呉印咸(1993)『呉印咸撮影作品珍藏』中央文献出版社

⁸⁰ p.5, 鄭景康(1958)『景康撮影集』上海人民美術出版社

写っていない場合でも、ただの群像の縮図であった。千人の個体があつての千個の姿があるではなく、千人の個体があつても一個の姿しかないというわけだ。

第2章 社会主義リアリズムの写真——1949年から1956年の中国写真

第1節 中国における社会主義リアリズム

ロシア十月革命の後、ソビエト連邦共産党（当時ロシア共産党、全連邦共産党と称する）から影響を受けていた中国の左翼のインテリ層は、マルクス・レーニン主義の著作とソビエト連邦の文学を積極的に翻訳して紹介していた。魯迅をはじめとした文学者たちはロシア文学を大量翻訳した。1933年11月、周揚は『社会主義リアリズムと革命ロマン主義について』の中で、1932年にソビエト連邦作家同盟組織委員会第一次大会で提起した「社会主義リアリズム」を中国の文芸界に紹介した。

社会主義リアリズムは、1930年代の始めにソビエト連邦が提唱し、国家、社会主義を含めた内容を主体的で芸術創作する基本方法であった。1932年に、ソビエト連邦作家同盟組織委員会第一次大会で「社会主義リアリズム」は初めて提起された。1934年8月の第一回全ソ作家大会に採択された『ソビエト連邦作家協会規約』の中で、社会主義リアリズムが定義づけられた。「社会主義のリアリズムとは、ソビエト連邦芸術文学および文学批評の基本的方法と規定された芸術的方法である。社会主義リアリズムとは、現実をその革命的発展において、真実に、また歴史的具體性をもって描く方法である。その際、現実の芸術的描写の真実さと歴史的具體性とは、勤労者を社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題と結びつかなければならない。」⁸¹『ソビエト連邦作家協会規約』はソ連共産党の機関紙『プラウダ』にも掲載された。

1942年、毛沢東は『延安文芸座談会での講話』の中で社会主義リアリズムも強調した。「文芸界の特殊問題——芸術方法・芸術作風の点で団結しなければならない。われわれは社会主義のリアリズムを主張する」⁸²と述べた。また、1945年中国共産党第七次全国代表大会で、毛沢東はソビエト連邦の文化を参考にする価値を強調した。「ソビエト連邦が作り上げた新文化が、我々が人民文化を作る模範となるべきである。」⁸³つまり、ソビエト連邦共

⁸¹ p.260, 川端香男里・佐藤経明・中村喜和・和田春樹編(1989)『ロシア・ソ連を知る事典』平凡社

⁸² p.43, 毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

⁸³ p.1083, 毛沢東(1991)『毛沢東選集 第三卷』人民出版社

産党のトップ指導者スターリンの政治体制を批判する文芸家への弾圧の根拠である「社会主義リアリズム」が、中国共産党のトップ指導者である毛沢東の「文芸思想」と組み合わせたと考えられる。そこでは「文芸は政治に奉仕する」を前提として、社会主義リアリズムという文芸創作方法を使い、作品を作らなければならない。言い換えれば、毛沢東の文芸思想が創作する前に考えなければならない規則である一方で、社会主義リアリズムは創作する時に守らなければならない規則であるということだ。権力に迎合し、政治の道具であったこの理論は、多くの文芸家の運命を左右した。

中華人民共和国建国前の 1949 年 6 月 30 日、毛沢東は「人民民主独裁を論ず」という文章を発表した。世界の国は、アメリカがリードしている資本主義国家と、ソビエト連邦がリードしている社会主義国家という二つの陣営に分けられている米ソ冷戦構造が固まっていた。当時、毛沢東は、この文章の中で、社会主義国家の陣営を選び、「向ソ一辺倒」という外交政策を提唱した。「40 年と 28 年の経験から見れば、例外なく、中国人は帝国主義、あるいは社会主義のほうに偏る。第三の道がない」⁸⁴。「向ソ一辺倒政策」は、外交面だけではなく、経済、文化などの面でもソ連を手本として参考し始めた。

このような背景があり、中華人民共和国建国後、中国共産党中央宣伝部副部長、文化部副部長、中華全国文学工作者協会副主席を務めていた、中国文芸界のリーダーである周揚により、ソ連の社会主義リアリズムが再び提唱された。1952 年、周揚は『社会主義リアリズム中国文学の進むべき道』という文章を発表した。この文章の中で、ソビエト連邦の文学からの影響を強調しながら、中国の文学も社会主義リアリズムの道を踏み始めたことを述べた。

「『ロシア人が歩いている道を歩く』、政治面だけではなく、文学領域もそうである。…中略…作品が社会主義リアリズムの作品であるかどうかを判断する根拠は、作品中で社会主義の現実生活を描写しているかどうかではなく、社会主義的観点と立場から革命過程の生活の真実を表現しているかどうかである。」⁸⁵

⁸⁴ p.1473, 毛沢東(1991)『毛沢東選集 第四巻』人民出版社

⁸⁵ p.183, 周揚(1985)『周揚文集 第2巻』人民文学出版社

1953年に開催された中華全国文学芸術工作者第二次代表大会にて、社会主義リアリズムは中国のあらゆる芸術分野の最も重要な芸術創作と批評の基準となった。この会議で発表された周揚の演説『さらに多い優秀の文学芸術作品を作るために奮闘する』は、社会主義リアリズムの重要性を確立した。

演説『さらに多い優秀の文学芸術作品を作るために奮闘する』の中で、毛沢東の『延安文芸座談会での講話』の意義と重要性を強調しながら、「社会主義リアリズム」の重要性を論じた。「『延安文芸座談会での講話』の後、毛沢東の文芸方針の指導の下で、われわれの社会主義リアリズムは、著しい進展と輝かしい成果を得た。…中略…ソ連の社会主義リアリズムの文学芸術は、われわれの勉強する最もいい手本である。…中略…われわれは社会主義リアリズムの方法をわれわれの芸術創作と芸術批評の一番重要な準則とする。」⁸⁶つまり、文芸家たちは、イデオロギーにふさわしい基準で現実世界を選別した後、文芸創作を行うべきである。周揚は、社会主義リアリズムに相応した作品内容も述べた。「今の文芸創作の最も重要かつ中心的な任務は、新しい人物と新しい思想を表現しながら、人民の敵を反対することである。…中略…ポジティブな英雄人物を作る理由は、このような人物が人民のよい手本となるからである。…中略…文学芸術の様式で、多くの人民に社会主義教育を行う。芸術の方法で、現実生活の中のポジティブな要素を掘り出し、現実生活を具体的かつ真実に書き出し、社会主義の新型の英雄人物を作ることなどは、われわれの社会主義文学芸術に対する最も普遍的かつ基本的な理解である。また、われわれの社会主義リアリズム文芸方法に対する最も普遍的かつ基本的な理解である。」⁸⁷

中国の社会主義リアリズム文芸方法を解釈するなら、まずは、中国共産党の社会主義の基準で、社会中のあらゆる要素をポジティブな「善玉」とネガティブな「悪玉」とに分け、文学芸術作品を用いて、人民に善玉と悪玉の選別基準を教え、人民を利用して現実社会の悪玉を打ち倒す。同時に、文学芸術作品の中で、英雄人物を典型的な善玉として作り上げ、英雄と敵の闘争に協力することと英雄に応援しなければならないことを人民に教える。次に、社

⁸⁶ pp.247-249, 周揚(1985)『周揚文集 第2巻』人民文学出版社

⁸⁷ pp.247-249, 周揚(1985)『周揚文集 第2巻』人民文学出版社

会主義を実現するための社会建設過程の中の良い部分しか使うことができない。つまり、社会主義リアリズムの文芸作品の中で、光明と希望しか認められず、暗い闇の部分の存在を否定する。もし暗い部分が許容される場合があったとしても、悪玉側にあることにしなければならない。そうして「善玉」は「悪玉」を打ち倒した後、暗い部分を明るくする。

本章では、ソ連から借りてきた社会主義リアリズムの影響を受けた中国建国初期の写真史を論じながら、毛沢東時代の写真様式の始まりを論じてみる。

第2節 社会主義リアリズム写真

以下は、1996年に出版され、1949年建国後に整理された1冊目の写真史論としての『当代中国撮影芸術史 1949-1989』の序言からの引用文である。

「我が国の撮影芸術は既に少数の撮影芸術家だけの事業ではなくなった。我が国の撮影芸術は、無数の人民群衆は自分たちの進行している社会主義建設の素晴らしい業績を反映と謳歌する事業となった。進歩に妨げる醜悪や現象を攻撃する事業となった。自分自身の美学上の需要と、美を作る欲望を満足する大衆文化活動事業となった。したがって、我が国の撮影芸術は、我々の国家の物質文明と精神文明を建設している事情を記録する有力的な武器である。我が国の社会主義文化の中の、最も活気があり大衆に知られている構成部分である。」⁸⁸

1936年に沙飛は『展覧会の前書き』の中で「写真は武器である」と言い始めるが、60年後「写真は武器である」という認識は変わっていなかった。つまり、戦争時代から平和時代にかけて、写真はずっと武器であった。第2章で論じた中日戦争の時に生まれた中国共産党の写真理論の「写真は武器である」と文芸理論の「文芸は政治に奉仕する」は、戦時という特別な時期に、戦争の勝利を目的とし、すべての領域の力を動員して敵を勝つことを目的

⁸⁸ 緒言 p2, トン樹ヤン・袁毅平・胡志川・陳昌謙・張家琪・任一権編(1996)『当代中国撮影芸術史 1949-1989』中国撮影出版社

とする理論である。しかし、注目すべきことは、戦争が終わった後の平和な時代に入った時、武器としての写真の敵は誰になるのだろうかということであった。あるいは、写真という武器を握っている撃つ手の目標は何だろうということであった。更に、写真の中の社会主義リアリズムの「善玉」と「悪玉」はどのような存在だろうということも注目の的であった。

1950年6月、朝鮮戦争が始まった。同年10月、社会主義陣営の北朝鮮を援助するために、中国人民志願軍が参戦した。この戦争は、資本主義陣営の代表国家アメリカと戦う戦争であることから、中国でこの戦争は「抗美援朝戦争」と呼ばれている。中国語では、アメリカを美国と呼ばれている。社会主義の国家と資本主義の国家の戦争なので、「善玉」と「悪玉」の役割ははっきりとしていた。



図 3.1 高亜雄, 1952, 上甘嶺の戦い

図 3.2 呂厚民, 1958, 志願軍の帰国を歓送する

この戦争に関する写真は、社会主義リアリズムの写真だと言える。図 3.1⁸⁹「上甘嶺の戦い」は上甘嶺の戦いの戦っている中国人民志願軍兵士たちの写真である。図 3.2「志願軍の帰国を歓送する」⁹⁰は、北朝鮮の民衆の感謝と歓声の中で、中国に戻ってきた中国人民志願軍兵士たちの写真である。

⁸⁹ pp.26-27, 巴義爾(2006)『烙刻——記憶中的影像』作家出版社

⁹⁰ p.28, 『中国摄影』編集部編(1979)『中国摄影艺术作品选(1949-1979)』中国摄影出版社

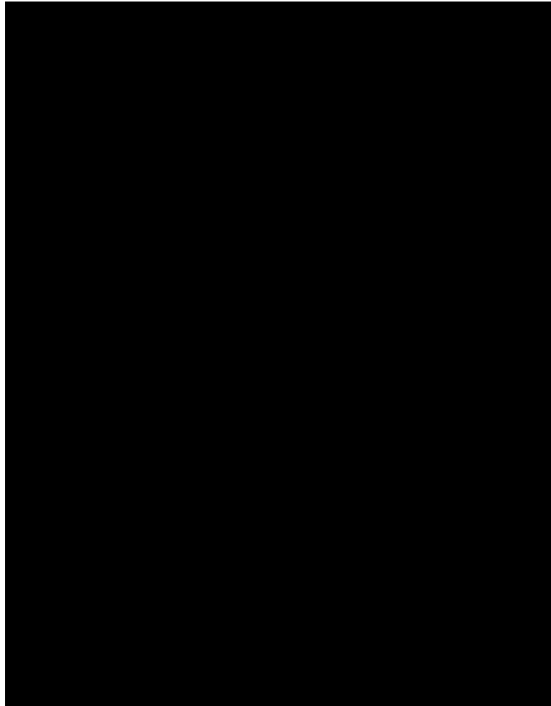


図 3.3 闕文, 1952, われわれは平和を熱愛している

図 3.1 と図 3.2 は、北朝鮮で撮られた写真である。1952 年、中国『人民日報』編集長は編集者闕文に写真撮影の仕事を頼んだ。仕事内容は、周恩来総理の抗美援朝戦争に対する「われわれは平和を熱愛しているが、戦争に怖がられない」という言葉を写真で表現してくれということであった。闕文は、今までの中国写真史に関する本のほとんど全てに掲載されることとなる写真作品「われわれは平和を熱愛している」(図 3.3⁹¹)を撮った。「われわれは平和を熱愛している」は、指導者の言葉と意志に合わせて撮った写真であるため、演出写真であると考えられる。写真の中の二人の子供は、北京北海幼稚園の園児である。

女の子は、園長の娘である。闕文は、平和のシンボルとして鳩を被写体の一部分として選んだ。そのため、撮影の当日、園長が連れてきた幼稚園の園児たちはみんな鳩を持っていた。

1952 年 6 月 1 日国際子供の日に、写真「われわれは平和を熱愛している」が『人民日報』に掲載された。

現実の中から、意図的なある側面を選んで撮った図 3.1「上甘嶺の戦い」と図 3.2「志願軍の帰国を歓送する」のようなリアリズム写真とは異なり、図 3.3「われわれは平和を熱愛している」は、現実の中に存在していることを「作って」撮った写真である。言い換えれば、中国共産党指導者の意志を可視化した写真である。現実の中のものを道具として利用し、目に見えない指導者の意志とイデオロギーを演出写真によって可視化することは、社会主義リアリズム写真の特徴の一つだと考える。

⁹¹ p.6, 中国写真家協会編(1999)『中国撮影五十年』浙江摄影出版社

対外戦争の場合は、「味方」と「敵」の区別は明確である。国内の場合も戦争のように、様々な政治運動と群衆運動の中で、「味方」と「敵」の区別は明確である。味方側は「善玉」である一方、敵側は「悪玉」である。

1950 年から 1952 年にかけて、土地改革、反革命鎮圧運動、三反（汚職・浪費・官僚主義に反対する）運動、五反（贈賄・脱税・国家資材の横領・手抜きと材料のごまかし・経済情報の窃盗に反対する）運動が起こされた。この一連の運動は、社会主義国家になるために、中国共産党が起こした建国以前の旧中国の社会組織と官僚たちの意識などを改造するための全国規模の政治運動である。次に紹介する図 3.9『地主を批判する』は、カメラマンが社会主義リアリズムの創作規則を守りながら、「善玉」と「悪玉」をはっきり表現し、社会主義運動「土地改革」の現実を写した一枚の代表的な写真である。

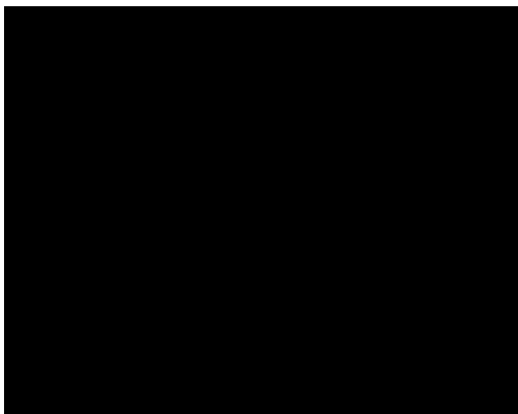


図 3.4 張其軍, 1952, 鼓舞

図 3.4⁹²は、張其軍が 1952 年に治水施設の工事現場で撮った写真『鼓舞』である。様々な写真集に載せているこの一枚の写真も中国の社会主義リアリズム写真の傑作だと考える。現代国家が目指している新中国建設現場のすばらしい勢いと、その建設現場にいるやる気満々な若者の姿を写し出した。この一枚の写真と図 3.9『地主を批判する』は、社会主義リアリズム写真のもう一つの特徴を表現したと考える。それは、現実の中で社会主義リアリズムにふさわしい瞬間をよく選んでから撮るという手法である。社会主義リアリズムにふさわしく架空なことを撮るのではなく、すでに進行している場面を選んで撮るという特徴だ。写真『鼓舞』では、社会主義国家を建設する人々の高揚な感情と熱意があふれている現場の様子を記録した。この一枚の写真は、当時の見る人の中に現れる新中国の建設に貢献したいという思いと、新中国に対する自信と未来に対する美しい想像とを呼び起こすことができるだろう。

⁹² p.6, 中国摄影家协会編(1989)『中国摄影艺术作品選(1949-1989)』海潮摄影藝術出版

第3節 開国大典

1949年10月1日に、北京の天安門の上で、中華人民共和国中央人民政府の成立を全世界に正式に宣言した中華人民共和国中央人民政府主席毛沢東の姿が撮られた「開国大典」(図3.1⁹³)と呼ばれるこの一枚の写真は、中華人民共和国での初めての写真だと言われている。

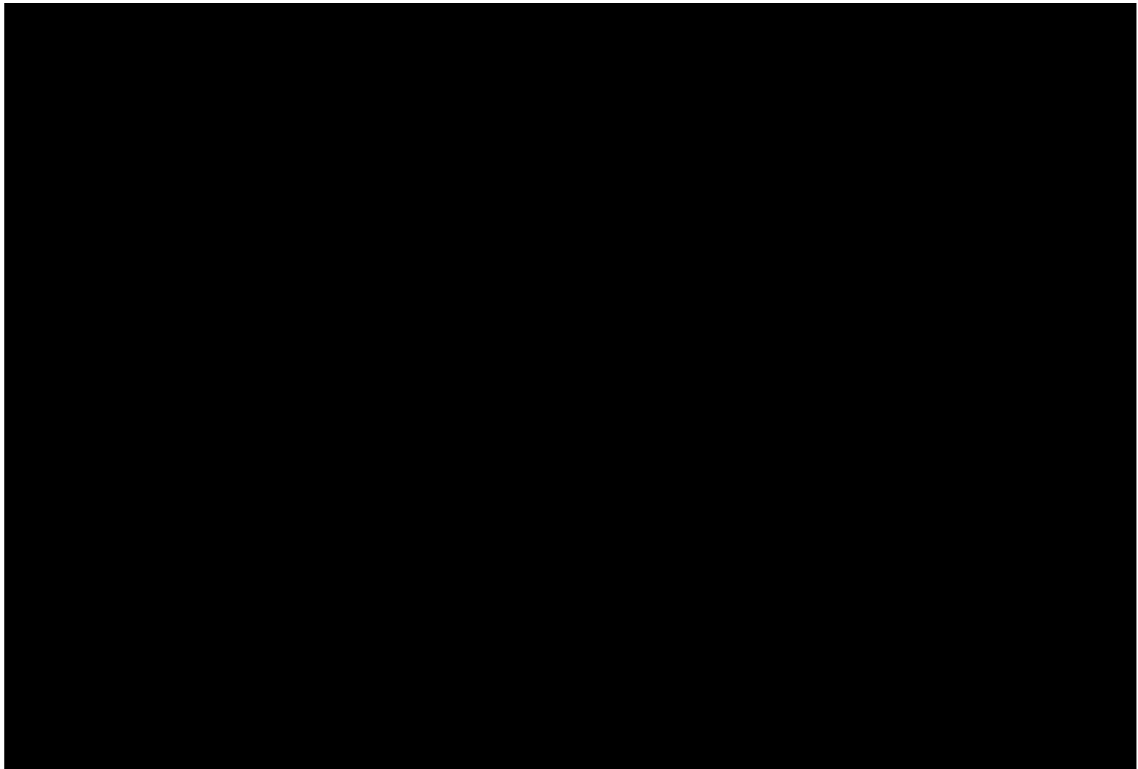


図3.5 陳世青, 1949, 開国大典

被写体の表情を正しく捉え、できるだけ多くの人をレンズに入れるような素朴な構図で撮られたこの一枚の写真は、写真というメディアが持つ記録性の重要性を伝えたと考えられる。毛沢東をはじめとした中国共産党リーダーたちは、中国人民と中国人民解放軍を率いて中日戦争と内戦の勝利を収め、新たな社会主義体制の中華人民共和国を成立させた。この写真の中は、そのような事実を含んでいる。史料としての価値と政治的な意義とが溢れるこ

⁹³ p.116, 中国革命博物館編(1999)『中華人民共和国開国大典』文物出版社

の一枚の写真は、毛沢東時代の写真様式を予言したものだとする。というのも、ここでの政治的な意義は他のどの意義よりも優先された。政治的な意義は、現実的な意義と美学的な意義などより更に重要であった。そして写真の意義は写真の内容より重要であった。言い換えれば、写真の美学は政治的な意義に譲歩しなければならなかった。そういった形で、戦争時代の毛沢東の「文芸は政治に奉仕する」という宣言は、建国後の中華人民共和国の文芸活動に対する予言ともなった。

開国大典での写真の仕事は開国大典準備会新聞科が担当していた。開国大典準備会新聞科は、華北画報社、東北画報社、北平電影制片場照相科という三つの組織から構成されていた。その新聞科の組織の形態からは第二章に述べた『晋察冀画報』の影響が見られる。華北画報の前身は『晋察冀画報』と『人民画報』である。そして東北画報は、『晋察冀画報』のスタッフの協力の基で作られた。

写真「開国大典」を撮ったカメラマンは、当時 32 歳の陳世青である。陳世青は、新聞科のスタッフの中の一番年長者でありながら、一番早く中国共産党に入党した人として、開国大典の写真撮る主力となり、それによって言葉通り最もいい位置でこの新中国の写真史

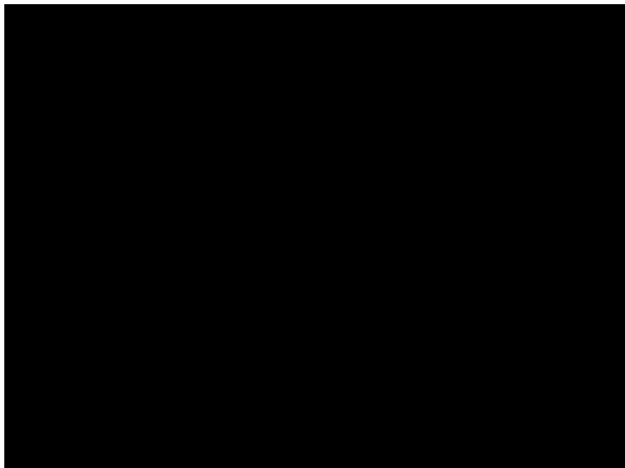


図 3.6 侯波, 1949, 開国大典

を切り開く開国大典の写真撮った。当時、陳世青以外に、もう一人のカメラマンである侯波も天安門にいた。侯波は毛沢東の左の位置で図 3.6⁹⁴のように開国大典の写真を撮った。この二枚の写真のどちらが優れているのかは判断できない。当時、開国大典準備会新聞科の撮影の主力として第一位であったカメラマン

陳世青が撮った写真は、予備カメラマン侯波が撮った写真より多く使われていた。

しかし、開国大典を撮った陳世青は文革大革命が始まった 1966 年に政治的な原因で自殺した。陳世青は自らのネガの整理を目的に写真を撮った年代順に並べていた際、国民党リー

⁹⁴ pp.118-119, 徐肖冰・侯波(2000)『路 徐肖冰侯波摄影作品集』浙江人民美術出版社

ダー蒋介石を撮ったネガを毛沢東を撮ったネガよりも先に並べた。⁹⁵そしてネガの並び順番を告発された後、中国共産党からの個人に対する攻撃と批判、家財の没収などの暴行に耐えられなかった陳世青は、過量の睡眠薬を飲んで世を去った。

天安門で中華人民共和国中央人民政府の成立を宣言した毛沢東が立っている床の下

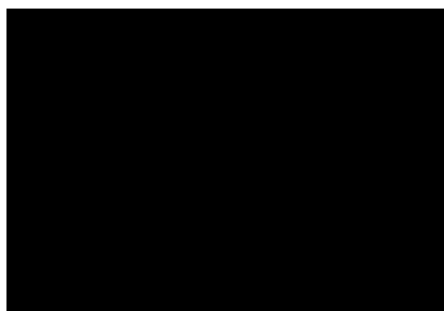


図 3.7 1949, 開国大典閱兵式

の正面には図 3.7⁹⁶のように長辺 6 メートル短辺 4.6 メートルの大きいサイズの毛沢東のポートレートが飾られていた。つまり、毛沢東は、毛沢東のポートレートの上で中華人民共和国の建国を宣言した。しかし残念ながら、当時の開国大典準備会新聞科のカメラマンたちは、毛沢東と毛沢東のポートレートを同じ画面に収めて撮ることはなかった。また、この開国大典の写真は、開国大典準備会新聞科のカメラマンしか撮れなかった。それ以外の人はカメラを持って会場に入ることが禁止されていたためである。



図 3.8 1940, 『新中国図庫 開国大典』

建国当年 12 月 1 日に、『華北画報』第二期は「開国大典特集」を発表した。翌年 1950 年 2 月には、上海晨光出版公司から写真集『新中国図庫 開国大典』が発行された。この写真集は新中国で出版された初めての写真集であると考えられる。中国写真研究家呉群は、『中国人民政治協商會議第一屆全体會議記念刊』を中国建国後の一冊目の画集であると述べた。⁹⁷しかし、『中国人民政治協商會議第一屆全体會議記念刊』は 1950 年 6 月に新華書店から発行されたものなので、筆者は 1950 年 2 月 25 日に発行された『新中国図庫 開国大典』を中国建国後の初めての写真集だと考えている。

⁹⁵ p.20, 巴義爾(2006)『烙刻——記憶中的影像』作家出版社

⁹⁶ p.129, 中国革命博物館編(1999)『中華人民共和國開国大典』文物出版社

⁹⁷ p.471, 呉群(1986)『中国攝影發展歷程』新華出版社

図 3.7 の中の天安門に飾られている毛沢東のポートレートは、第二章に論じた写真家鄭景康が撮った『晋察冀画報』にも掲載された写真（図 2.7）でもある。開国大典を撮った陳世青と同様、鄭景康も政治的な原因で迫害された。1958 年に出版された『景康撮影集』は、目次に撮影地と撮影時間だけしか表記しなかったことが原因で、年に鄭景康から献本を受け取った康生には「この本の編集はとてもぞんざいである。政治的面に誤りがあると言える。」と言われた。⁹⁸つまり、中身の写真は、国民党が統治している「国統区」で撮られた写真と、共産党が統治している「解放区」で撮られた写真とがはっきり区別されているわけではなく、異なる政権の下での人々の生活を同列に扱っていた。「国統区」の人々の苦しい生活は「解放区」の人々の生活に見られる一方で、「解放区」の人々の幸せな生活は「国統区」の人々の生活に見られた。康生の批判により、鄭景康と上海人民美術出版社の担当者が自己批判し、その後、『景康撮影集』が発売停止された。文化大革命に入ると、鄭景康も個人に対する攻撃と批判、家財の没収などの暴行を受けた。

開国大典に関わっているこの二人の写真家の、政治に左右された運命は、本論文が論じる時期の中国写真の縮図であると言えるだろう。

第 4 節 軍隊から始まった写真活動

新中国成立直前の 1949 年 7 月に、第一次中華全国文学芸術工作者代表大会が北平で開催された。延安文芸座談会の時と同じく、その場には写真界の代表は少なかった。組織の形で第一次中華全国文学芸術工作者代表大会に参加するのではなく、石少華、高帆、呉群の三人は個人で写真界の代表としてこの会議に参加した。この三人は、皆軍隊で働いた経験がある。晋察冀軍区晋察冀画報社副主任を務めていた石少華は、沙飛と一緒に『晋察冀画報』を創刊した。高帆は、晋冀魯豫軍区政治部宣伝科科长を務めていた。呉群は、『晋察冀画報』のカメラマンを務めていた。この三人の写真界代表と前章で論じた写真家呉印咸と鄭景康の経歴から見れば、中国共産党のカメラマンたちは、戦時中では自由に写真を撮ることはで

⁹⁸ p.57, トン樹ヤン・袁毅平・胡志川・陳昌謙・張家琪・任一樞編(1996)『当代中国摄影芸術史 1949-1989』中国摄影出版社

きずに、軍隊、あるいは中国共産党下の組織に所属しなければならなかったと考えられる。また、文学芸術の一つの構成部分としての写真は、専門的な組織が存在せず、まだ自立もしていなかったと考えられる。

第一次中華全国文学芸術工作者代表大会にて、周揚は演説『新たな人民の文芸』の中で、毛沢東の『延安文芸座談会での講話』の重要性を非常に強調した。「毛主席の『延安文芸座談会での講話』は新中国の文芸の方向を決めた。解放区文芸工作者は自覚的にこの方向にしたがって行動した。また、解放区文芸工作者は自分の全ての経験によってこの方向の正確さを証明した。そのため、この方向以外で、二番目の方向というものには存在しない。もし他の方向が存在するならば、それは誤ちの方向である。」⁹⁹この演説によると、戦時中に中国共産党内部だけに広がっていた文芸への指導思想の『延安文芸座談会での講話』は、新中国建国の後で全ての党派と文芸家を含む全国範囲で文芸への指導思想となっていたことが分かる。

政府の報道写真組織は、芸術写真組織やアマチュア写真家組織などの写真組織よりも先に成立した。1950年1月、中央人民政府新聞総署は全国の写真に関する仕事を担当するための新聞撮影局を創立した。同年7月、『人民画報』が創刊された。1951年2月、前身は『晋察冀画報』であった『解放軍画報』も創刊された。1952年4月、新聞撮影局下の撮影処や、研究室と写真マネジメント部は新華通信社に合併され、新たに新華社撮影部として創立した。そこで石少華は新華社撮影部主任として務めていた。

開国大典の写真を述べたが、開国大典をめぐる写真活動は写真イベントを付随するものではなく、一回しか行われていない報道写真しか含まなかった。建国後の写真イベントの始まりは、軍隊の中からであった。『晋察冀画報』をはじめとする中国共産党軍隊は戦争の時に創設した様々な画報の経験と影響により、1950年代初期、軍隊の中で写真展覧会や写真賞などの写真活動を先に行い始めた。

1950年10月1日、ちょうど開国大典の一年後に、北京の故宮で「中国人民解放軍戦績展覧会」が開催された。展示題名に示されているように、この展示は戦争中に、敵を叩き潰

⁹⁹ p.513, 周揚(1984)『周揚文集 第1巻』人民文学出版社

し、新中国の成立に最も重要な貢献した解放軍の姿を、6000 枚ほどの写真を通じて中国人民に示した。つまり、新中国の建国のために、どのように奮闘したのかを写真によって中国人民に生々しく紹介した。

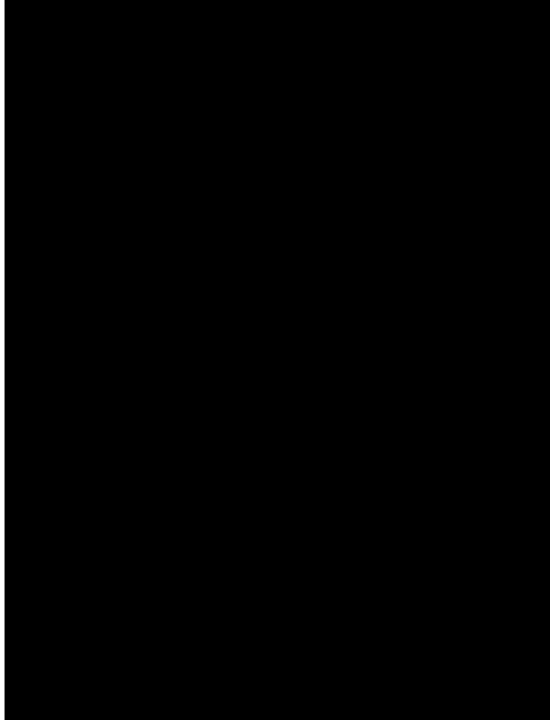
1952 年 8 月、解放軍画報は八一建軍節 25 周年体育運動大会写真作品コンクールを主催した。大規模ではないが、審査条件の中で「政治性・真実性・芸術性を組み合わせる」が提起された。そこから、建国後の初めての写真イベントとして、毛沢東文芸思想の中の政治規準を第一優先におくことを強調したことがわかる。翌年、解放軍軍委総政治部文化部は、解放軍全軍での規模を持つ写真作品コンクール「全軍撮影作品コンクール」を主催した。このコンクールで、「政治性・芸術性優先」という審査基準がはっきり提起された。その受賞作品は 1954 年に写真集『1953 年度全軍撮影作品評奨獲奨作品集』としてまとめて出版された。この写真集は、『新中国図庫 開国大典』や『中国人民政治協商会議第一屆全体會議記念刊』のように一つのイベントへとテーマを絞っていた写真集とは異なり、様々なテーマで撮られた作品からまとめられた写真集である。

第 5 節 「撮影芸術展覧会」と中国撮影学会の成立

1955 年 5 月、人民日報社・新華通信社・人民画報社・解放軍画報社・中国美術家協会は北京の中国美術家協会展覧館で「撮影芸術展覧会」を共催した。この展覧会は、新中国における初めての全国的な規模の写真展覧会であった。同年 12 月、上海で巡回展を行いた。この展覧会は、戦争時代の写真、新中国初期に社会が建設されていく風景、そして土地改革と朝鮮戦争などを写した 291 枚の写真を展示した。

この時期の写真作品は、報道写真や指導者のポートレート写真などのリアリズム写真が多かったのに対し、風景写真、静物写真などの芸術写真は少なかった。

「撮影芸術展覧会」で展示されていた 1950 年の土地改革の時に撮られた斎観山の写真作品『地主を批判する』（図 3.9¹⁰⁰）は社会主義リアリズムの代表的な写真作品だと考える。



1950 年 6 月、中国政府は人を搾取する封建的な土地所有制を廃棄するために、『土地改革法』を發布した。この法律はによって、農村部の人には五階級に分けられた。低階級から高階級の順に、地主、富農、中農、貧農、雇農の五つである。『土地改革法』は、地主の土地と財産を没収して土地がない農民に分け与えることを主張した。斎観山のこの作品は、土地改革の貧農と雇農たちが地主を批判する様子を記録した。「善玉」としての貧農と「悪玉」としての地主を明確に区別した上で、善玉が悪玉を激しく批判している表情と、悪玉の頭を下げて

いる動きを捉えた。中国共産党が行った土地改革の正当性を裏付けるものであったと考ええる。法律上、地主の土地と財産が分けられた後でも、地主側にそれらの一部は残すと規定されたが、多くの点で地主は残酷すぎる批判を受け、結局、土地と財産をすべて失うこととなった。命さえも失った人もいた。しかし、このような悲惨なことが、暗い闇の部分として、カメラマンに撮られ報道されるようなことは無かった。

また、この展覧会では、前章に紹介した呉印咸と鄭景康の写真作品も展示された。しかし一方で、沙飛の作品は政治的な原因によって出展されることは無かった。

1956 年、毛沢東は「百花齊放百家争鳴」というあらゆる芸術の役割を果たすための「双百方針」を提起した。「百花齊放百家争鳴」とは、「多彩な文化を開花させ、多様な意見を論争する」ということである。

¹⁰⁰ p.126, 斎観山・張凌雲(2007)『風雲際会観山河』人民出版社

このような自由に芸術を創作できる環境下で、1956 年 12 月に中国撮影学会は成立された。翌年には専門の写真雑誌『中国撮影』と『大衆撮影』が創刊された。また、1957 年に中国撮影学会は第一回全国写真展を企画した。この全国写真展は文化大革命が始まる 1966 年まで、毎年開催された。

第3章 大躍進時代の中国写真

第1節 知識人たちと文芸家の改造

1953年6月15日の中央政治局会議において、毛沢東は次のように社会主義過渡期の明確な総路線を論述した。

「中華人民共和国が成立してから、社会主義改造は基本完成するまで、これが過渡時期である。党のこの過渡時期における総路線、そして総任務とは、相当長期時期内に、国家の社会主義工業化を実現し、徐々に農業、手工業、さらには資本主義工商業に対する社会主義改造を実現することである。」¹⁰¹

1953年9月23日、『人民日報』が社会主義過渡期の総路線を正式に発表した。翌年の9月に行われた第一届全国人民代表大会第一次会議の中では『中華人民共和国憲法』が公布された。この一連の社会主義過渡期の総路線が、『中華人民共和国憲法』に明記された。

1953年、「一化三改」と「第一次五カ年計画」が始まった。「一化三改」とは、社会主義過渡期の総路線の総括的な呼び方である。「一化三改」と「第一次五カ年計画」は、新中国の物質的な側面に関する改造計画であった。しかし、新中国の改造計画では、このような物質的な側面に絞ることだけではなく、中国共産党の様々な会議と政治運動によって行われたこの中国の知識人たちに対する思想改造には、新中国の精神的な側面へのアプローチもあったと考える。

前章の冒頭に論述したように、建国後の様々な会議によって、中国の知識人たちと文芸家は、中国共産党の「文芸は政治に奉仕する」のような思想統制を受け始めた。「延安文芸座談会」と「中華全国文学芸術工作者代表大会」以来、中国共産党の文芸思想が明確に知識人たちに伝えられたと考える。中国共産党が新中国の精神的な側面を改造するという意思を受け取った知識人たちは、新中国の建設に貢献する資格を自分たちが持っている

¹⁰¹ p.89, 毛沢東(1977)『毛沢東選集 第五巻』人民出版社

ことを証明する必要があった。そのため、建国前に中国共産党側でなかった知識人たちは過去に過去の自分を批判し始めた。例えば、1949年11月27日の『人民日報』には、建国前、国民党黨員であった美学家・教育家朱光潜の始末書「自我検査」が掲載された。また、翌日の『人民日報』には、朱光潜と同じように建国前に国民党黨員であった哲学者馮友蘭の始末書「私の学習を検査する」も掲載された。このように非常に有名な二人の知識人たちが自己批判活動をした後には、過去に他の国民党と絡んだことのある学者たちは次々に過去の自分を批判する始末書を発表した。1951年北京大学学長馬寅初は、中国共産党の政策に全力で協力する態度を表すために、「大学学長の心の中に政府が規定された仕事任務だけ存在すべきである。自分自身の学校に対する方針を持つてはいけない」¹⁰²と述べていた。

中国共産党は、国民党と絡んだことのある知識人たちを暴露する一方で、様々な会議にて、文芸創作に関する「社会主義リアリズム」といった文芸家が従わなければならない創作理論と創作思想を提出した。その上、中国共産党は、農業の社会主義改造途中に起こった「土地革命」のような政治運動と同じように、知識人たちの思想をも徹底的に改造するため文芸界でも様々な政治運動を起こした。

1950年12月に映画『武訓伝』が上映された。この映画は、清末に武訓を呼ぶ貧乏人の生涯に基づいて作られた。武訓は、故郷の子供たちが自分のような知識のない人間へとならないよう、自分が物もらいをして貯めたお金のほとんどを故郷の教育事業に寄付し、学校を興した。上映後、『武訓伝』をめぐる中国共産党指導者たちのまったく異なる一連の意見は、建国後、文芸界で初めて起こった政治運動「『武訓伝』批判運動」の始まりを象徴するものであった。同時期では、前章に述べた「抗美援朝戦争」（朝鮮戦争）の最中であったため、国境外は国内とも同時に戦争状態に陥られていた。

1951年2月21日、周恩来と朱徳をはじめとする中国共産党のリーダーらが『武訓伝』を鑑賞した。朱徳はこの映画を「教育意義の大きい映画だ」と肯定的な態度で評価した。¹⁰³

¹⁰² p.661, 陳永發(2001)『中國共產革命七十年(修訂版) 下』聯經出版事業股份有限公司

¹⁰³ p.81, 袁唏(2004)『「武訓伝」批判記事』長江文芸出版社

その後、『武訓伝』は北京・天津・上海で公開され、様々な新聞紙にて賞賛と推奨の文章が掲載されることとなった。

しかし、毛沢東は『武訓伝』を鑑賞後、朱徳とは全く異なった意見を出した。封建時代の支配勢力に頭を下げ、物もらいをするといった武訓の行為は批判すべき行為であるとした。そして、乞食で得たお金が封建的な文化を普及することに使われる行為は間違っていると批判した。支配勢力からの圧迫を受けている武訓は、封建的な支配階級に闘争すべきであり、農民たちの革命を励ますべきであるということだ。したがって、封建時代の支配勢力に降伏した武訓は称賛の対象ではなく、批判の対象であるとされた。

1951年5月20日の『人民日報』は、毛沢東によって書かれた社説「映画『武訓伝』に関する討論を重視すべきだ」を掲載した。この文章により『武訓伝』に対する政治運動「『武訓伝』批判運動」が巻き起こった。1951年5月から10月まで、『人民日報』・『光明日報』・『文匯報』など全国の30数社の新聞社と雑誌で900余編の批判文章が掲載された。¹⁰⁴そして、『武訓伝』の監督孫瑜や主演趙丹をはじめとする映画関係者が自己批判を迫られた。

1951年5月から10月までの「『武訓伝』批判運動」を皮切りとして、建国後の知識人たちがターゲットとした政治運動が始まった。1951年10月に中国共産党宣伝部は各地の作家協会に「『延安文芸座談会での講話』を学べ」という指示を出した。つまり、「文芸は政治に奉仕する」という方針の文芸界の「整風運動」が二度行われたと考えられる。1951年10月から1952年7月まで、建国前に国民党と関わりがある人や国民党党员、新たに中国共産党に入った知識人たち、そして学校の先生などを対象として、全国におけるマルクス・レーニン主義を学ぶ「思想改造運動」が行われた。1954年10月から12月までには、資産主義思想を代表する国民党と共に台湾に行った学者胡適と胡適の弟子龔平伯らを批判する「学術思想批判運動」が行われた。さらに1955年1月に魯迅の弟子であり学者胡風を批判する「批判胡風運動」が始まった。そしてそれは5月に、胡風と関わりがある知識人たちたちと一緒に批判する「批判胡風反革命集団運動」となった。「批判胡風反革命集団運動」

¹⁰⁴ p.128, 袁唏(2004)『「武訓伝」批判記事』長江文芸出版社

を皮切りに、中国共産党は「隠されている反革命分子と反動分子」を肅清する全国規模の肅清運動を始めた。これによって、1955 年 6 月から 1956 年末まで、およそ 400 万人が審査された。

このように一連の知識人たちを対象とした政治運動の影響を受け、知識人たちは自我と個性が徐々に失われ、あるいは深く隠され、中国共産党のプロパガンダメカニズムの中の一つ一つの歯車、そしてネジとなり、ただ道具と飾り物であるような存在となった。文芸界を代表する知識人たちでもこのような状況になったために、芸術家・写真家は例外なく、イデオロギーの意志で個性のない作品を作らなければならなくなった。残念なことに、筆者の調べている限りでは、文芸家でもある写真家たちは、この一連の運動をカメラでほとんど記録していなかった。記録機能を持つカメラという道具は、これらの年代に全く存在していなかったようである。

第 2 節 「百花斉放」の短い季節

1956 年、毛沢東の率いる中国共産党が企てた「一化三改」はほぼ終わっていた。翌年の 1957 年に終わった中央集権的な計画経済「第一次五カ年計画」は元々の目標より 17% も多く実現された。その一方で、様々な政治運動の目標となった知識人たちと文芸家への審査と改造もほぼ完了されていた。つまり、新中国の物質的な側面と精神的な側面における改造計画は大成功だと言えるだろう。

同年、社会主義国家陣営のポーランドとハンガリーでポズナン暴動とハンガリー動乱が起こった。この二つの社会運動から、社会主義国家の統治下の不安定な要素を認識した毛沢東は、中国共産党の建国後 7 年間の厳密な統制により溜まった社会の不満と抑圧を緩和しようとした。¹⁰⁵それに加え、中国共産党内部の官僚主義と組織の動きが固くなった。それに気づいた毛沢東は、知識人たちを利用して新たな「整風運動」を起こすと決めた。¹⁰⁶したがって、人民に怒りと不満を晴らす機会を与えるために、そして党内部を整頓するために、毛

¹⁰⁵ p.670, 徐中約(2001)『中国近代史(下冊)』中文大学出版社

¹⁰⁶ p.589, 陳永發(2001)『中國共產革命七十年(修訂版) 下』聯經出版事業股份有限公司

沢東は、1956年4月28日の中共中央政治局拡大会議で「百花斉放百家争鳴」方針（双百方針とも呼ぶ）を提起した。「『百花斉放、百家争鳴』は、われわれの方針となるべきだと考える。芸術問題に関しては百花斉放（多彩な文化を開花させ）。学術問題に関して百家争鳴（多様な意見を論争する）。」¹⁰⁷また、5月2日、最高國務會議第七回會議で、毛沢東は、党外の人々に初めて「百花斉放百家争鳴」方針を公開した。

1956年6月13日の『人民日報』で、当時の中央宣傳部部長陸定一の中国共産党中央を代表する発表「『百花斉放、百家争鳴』に関する報告書」の講演原稿が掲載された。筆者は、この報告書における双百方針の内容を大きな四つの自由から解釈した。一つ目の自由は、独立に思考する自由である。二つ目の自由は、議論する自由である。三つ目の自由は、創作と批評する自由である。四つ目の自由は、自分の意見を発表・堅持・保留する自由である。陸定一はこれら四つの自由を行使する前提も説明した。これら四つの自由は、「人民内部における自由」であるとした。反革命分子のような人民の敵は、「百花斉放百家争鳴」の自由を持たない。¹⁰⁸つまり、「百花斉放百家争鳴」方針は、限られた人々に向けていた政策である。いわゆる自由というのは、限られた人に対する、限られた範囲内の自由であるということだ。これにおいて、中国共産党に改造された知識人たちと文芸従事者たちしかこのような自由を享受することができない。ただし注目すべきは、「改造された」という言葉は過去形だが、実際には現在進行形であるということだ。改造する必要があるかどうかや、反革命分子であるかどうかなどの問題について、中国共産党はいつでも再判断することができた。

中国共産党が振っている指揮棒に従い、歌えるようになったはずの中国共産党外部の知識人たちは、ついに中国共産党の許可をもらい、政治と社会問題に対する意見とアドバイスを自由に言えるようになった。言い換えれば、彼らは「人民として」、陸定一が言った四つの自由を享受することができるようになった。言論の自由が手に戻ってきた知識人たちは、新聞や雑誌などのマスメディアで政治に関する文章を次々に発表し始めた。

¹⁰⁷ p.89, 毛沢東(1977)『毛沢東選集 第五卷』人民出版社

¹⁰⁸ p.679, 陳永發(2001)『中國共產革命七十年(修訂版) 下』聯經出版事業股份有限公司

「百家争鳴」は言論の自由を提唱する政策である一方で「百花齊放」は、あらゆる芸術ジャンルの中で、自由に芸術創作ができることを提唱する政策である。この政策のおかげで、百花の中の「写真」という花がすくすく成長しはじめた。

建国後の芸術に対する政策の中で最も良いとされる「双百方針」政策が公布されたので、中国写真は速やかに発展する転機を迎えた。

1956年12月19日に、中国撮影学会成立大会が北京全国文聯礼堂で開催された。石少華は『組織せよ、我が国の撮影芸術創作が繁栄するために努力しよう！』という題名の講演をした。この講演原稿の題名は、毛沢東の1943年の講演原稿『組織せよ』にオマージュを捧げたものだと考える。

この原稿によると、1956年までの中国写真史は三つの段階に分けられた。まずは、19世紀半ばから1937年までのピクトリアリズム写真の段階である。この段階の写真芸術は、帝国主義と反動的な支配的階級に縛られて利用されていた。写真家たちも「芸術のための芸術」という邪道に引きつけられた。そして次は、1937年の抗日戦争の始まりから1949年の解放戦争の終わりまでの戦場写真の段階である。この段階で、写真は労働者・兵士・農民に奉仕する正確な道を歩き始め、人民の革命闘争と関連し合い、中国共産党の偉大な事業の一部となった。最後の段階は、1949年10月1日中華人民共和国の成立から1956年までの段階である。この段階の新中国の撮影芸術は社会主義に沿って健康的に発展していた。¹⁰⁹また、この原稿の中で、石少華は中国撮影学会の四つの任務をも明確にした。一つ目の任務の中では、写真の政治的な任務を提起した。「人民の社会主義を建設する情熱を奮い立たせることができるの、思想性・芸術性のレベルが高い作品を作る。」¹¹⁰という文章からもそれが分かる。

中国撮影学会成立大会で理事会主席として選ばれた石少華のこの原稿からは、この時代の写真家たちの中国写真史に関する見方もわかる。それは、中国共産党の指導が介入する前の中国写真史は、リアリズムの写真活動以外、ほとんど無意味であったという見方である。

¹⁰⁹ pp.223-227, 石少華(1982)『撮影理論と実践』新華出版社

¹¹⁰ p.230, 石少華(1982)『撮影理論と実践』新華出版社

また、中国共産党の指導が介入した後、明確な目標を立ててから、中国の写真家は徐々に正しい道で創作活動をやり始めたという認識もこの原稿から行うことができるだろう。

1957 年 4 月、中国撮影学会は写真専門雑誌『中国撮影』を創刊した。そして 1958 年 7 月には、もう一冊の写真専門雑誌『大衆撮影』も創刊した。

1957 年 12 月に開催された第一回全国撮影芸術展覧会では、321 枚の作品が展示された。

「第一次五カ年計画」の成功を反映するために、出展作品全体の 50% 程度の作品では、「社会主義建設の立派な成果」をテーマにしていた。無論、知識人たちを対象にした政治運動の写真はそこにはなかった。1959 年に上海人民美術出版社から出された展覧会図録『第一届全国撮影芸術展覧作品選』の中の「編集者の話」で、「双百方針」の影響は以下のように明確に記されていた。「第一回全国撮影芸術展覧会の作品募集と審査は、党の『百花齊放』方針の指導の下で行われた。この正確な文芸方針は、我が国の撮影芸術創作に決定的な影響を与えた。また、この正確な文芸方針により、我が国の撮影芸術創事業が新たな歴史的な段階に入った。」¹¹¹

また、中国共産党の指導下で撮られた作品の意義も以下のように述べられていた。「展示された作品は、祖国の偉大な社会主義建設、及び雄大で美しい風景と、労働者たちの幸せな生活を反映した。この作品は、われわれの祖国に対する愛、平和に対する愛、社会主義建設事業に対する情熱を引き起こした」¹¹²。次の三枚の写真は、『第一届全国撮影芸術展覧作品選』に載った写真である。

¹¹¹ 編集者の話、上海人民美術出版社編(1959)『第一届全国撮影芸術展覧作品選』上海人民美術出版社

¹¹² 編集者の話、上海人民美術出版社編(1959)『第一届全国撮影芸術展覧作品選』上海人民美術出版社

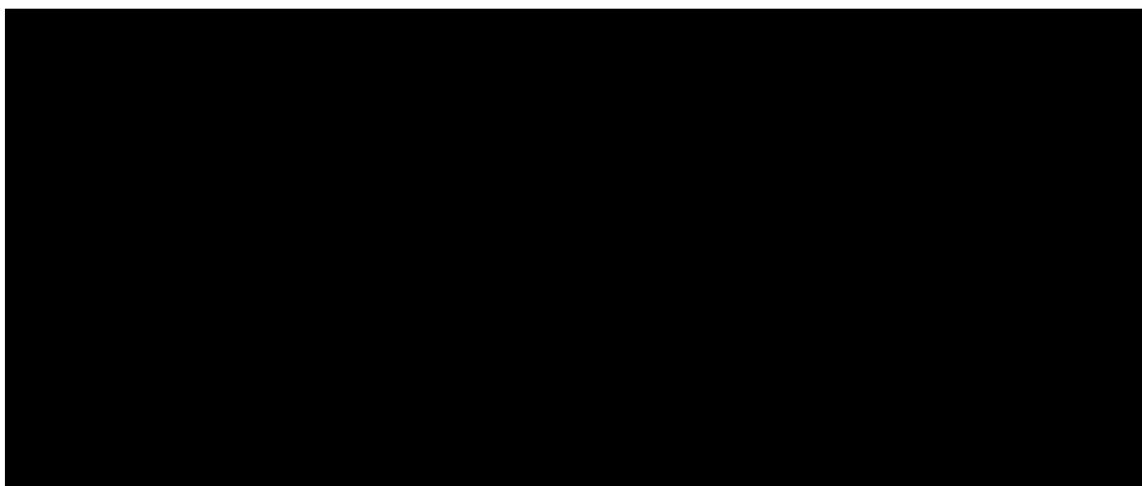


図 4.1 呂厚民, 工場にいる毛
主席

図 4.2 石少華, 鋼塊

図 4.3 陳正青, コーヒー農園
の朝

図 4.1¹¹³は中南海のカメラマン呂厚民が撮った毛沢東の写真『工場にいる毛主席』である。この写真は『第一届全国撮影芸術展覧作品選』の 2 枚目の写真でもある。当然その 1 枚目の写真も毛沢東の写真である。写真の中において、工場で労働者たちと熱く話している毛沢東は、工業への関心を表したことがわかる。この一枚の写真は、毛沢東からの関心と支持があるからこそ、「第一次五カ年計画」の成功を収獲することができるという意義を示したと考えられる。中国撮影学会主席石少華と開国大典のカメラマン陳正青が撮った写真もこの年代の代表的な写真である。題名『鋼塊』（図 4.2¹¹⁴）の写真は、巨大な鋼塊と小さな労働者の比較によって、労働者の意気込みと勢いよく発展する中国工業の状況を上手く表現した。小さい人間と大きい機械の比較構図は、この時代の工業写真の典型的な構図となったと言える。また、陳正青の『コーヒー農園の朝』（図 4.3¹¹⁵）では、美しい田園風景と勤勉な農民たちの姿が撮られた。生き生きとした新中国の農業の状況を叙情的なシーンを通じて表現した。

『第一届全国撮影芸術展覧作品選』に載った 38 枚の写真は、この三枚の写真のような共産党のリーダーたちの写真や、工業・農業の発展の写真、そして美しく平和な風景の写真か

¹¹³ p.2, 上海人民美術出版社編(1959)『第一届全国撮影芸術展覧作品選』上海人民美術出版社

¹¹⁴ p.3, 上海人民美術出版社編(1959)『第一届全国撮影芸術展覧作品選』上海人民美術出版社

¹¹⁵ p.13, 上海人民美術出版社編(1959)『第一届全国撮影芸術展覧作品選』上海人民美術出版社

ら構成された。しかし、第一回全国撮影芸術展覧会が開催される 6 ヶ月前に、「双百方針」はすでに破綻していた。自由を強調する文芸運動から、党外部の知識人たちと文芸人を追放する政治運動となったのだ。人民と認められた知識人たちは、再び「人民の外部の人」、または「人民の敵」という身分に戻った。

政治運動が多発し、しかも政策の移り変わりが多い時代に、写真家たちは、珍しくも良い機会を手にし、たったの 1 年間で中国撮影学会の創立、写真専門雑誌の創刊、年一回の全国撮影芸術展覧会の企画、全国写真コンテストなどの事柄を実現した。これは、奇跡のような出来事だと考える。「双百方針」は一年間だけ続いたが、中国共産党の宣伝道具と闘争武器としての全体的な写真活動は、「双百方針」が中止された後でも発展し続けた。

知識人たちが積極的に「百家争鳴」政策に応じた結果として、中国共産党や中国政府に対する意見とアドバイスが中国の政治体制に対する猛烈な批判が生まれた。「双百方針」が提起された翌年の 1957 年 5 月、八つの民主党派の機関紙『光明日報』の編集長儲安平は、非共産党員の民主党派党员と無党人を排斥する中国共産党の「党天下」思想を批判した。また、民革中央常委譚惕吾は、党の権力が憲法と法律を凌駕することを批判し、法治国家を要求した。清華大学副學長錢偉長は党派性がすべての思想の以上に存在することの誤りを指摘し、群衆の間で起こる無制限な相互告発を批判した。ここで挙げた三人の知識人たち以外の学者も様々な形で共産党を批判する言葉を発言した。

知識人たちの政府に関する激しい批判的言論により、毛沢東は知識人たちと文芸家をターゲットした「反右派運動」が起こした。1957 年 6 月 8 日には「右派分子のたけり狂う攻撃を反撃せよ」という中国共産党内部の指示が毛沢東から出された。同日に『人民日報』は社説『これはなぜか』を発表した。「国内の大規模の階級闘争がなくなったが、階級闘争はまだ終わっていない。特に思想戦線における階級闘争は終わっていない」¹¹⁶と書かれたこの社説は「反右派運動」の発端だと見られる。中国共産党リーダー層の指示に応じて、1957 年第 8 号の雑誌『新聞撮影』には『全員のフォトジャーナリストを動員し、右派分子のたけり狂う攻撃を徹底的に粉砕する』という文面が掲載された。同雑誌の次の第 9 号に『写真界

¹¹⁶ p.282, 朱正(2013)『反右派闘争全史』（上冊）秀威資訊科技股份有限公司

の右派分子魏南昌の反動的な芸術観念を批判する』という文面が掲載された。社会主義リアリズムの写真芸術創作方法を認めず、「美」という芸術上唯一な基準を主張する写真家魏南昌は、写真界の最初の右派分子として批判された。また、前章に述べたように、1958年に出版された『景康摄影集』では、国民党が統治している「国統区」で撮られた写真と、共産党が統治している「解放区」で撮られた写真とは明確に区別されていなかった。そのため、写真家鄭景康は、「反右派運動」がほぼ終わりにかけていた頃に、批判を受けた。

半年間の運動を経て、1958年2月の第一届全国人民代表大会第五次会議で右派分子に対する処罰が発表された。右派分子というレッテルが貼られた55万人の知識人たち・文芸人は、労働教養場や農村へ下ろされ、元の職場で体力仕事をやることとなった。つまり、知識人たちは、労働者になり、体力仕事によって身体から思想まで改造させられることとなった。

反右派運動は「言論で罪を断ずる先例を作った」¹¹⁷。その後、政府に意見を言える人が少なくなり、そういった少数派の勇気さえもなくなり、民間の声が徐々に消えてしまった。その中で大躍進への道が開かれるようになった。

第3節 「大躍進」の時代に出版された写真出版物

「30,000,000」、「36,000,000」そして「45,000,000」。以上の三つの数字は、大躍進政策の影響で農業が殆ど完全に停止し、大飢饉が起こっていた1958年から1962年まで四年間の餓死者の数である。「30,000,000」¹¹⁸という数は、中共中央党史研究室研究員の林蘊暉の研究により出された数字である。「36,000,000」¹¹⁹の数は、新華社のジャーナリストであった楊繼繩の調査と研究により出された数字である。そして「45,000,000」¹²⁰という数は、香港大学の教授馮客の研究により出された数字である。

以上のことを知った上で、筆者が集めた文献から、この年代の写真業界の動向を考察する。

¹¹⁷ p.65, 叢進(2009)『曲折發展的歲月』人民出版社

¹¹⁸ p.282, 林蘊暉(2008)『国史札記——事件篇』東方出版中心

¹¹⁹ p.524, 楊繼繩(2008)『墓碑』天地圖書有限公司

¹²⁰ p.4, 馮客(2011)『毛沢東の大飢荒——1958-1962年の中国浩劫史』新世紀出版社

「偉大な 1958 年、我が国は工業・農業・科学・文化・教育など様々な戦線上に、前例がない大きな躍進があった。…中略…我が国の多くの写真従事者と写真愛好者は、社会主義大躍進に激励され、群衆の中に深く入り込み、生活の中に深く入り込み、大いに意気込み、自分のカメラで如實的にこの偉大な時代と英雄的な人民を記録した。これは、党の正確な文芸方針の指導の下で、我が国の写真芸術創作が盛んで発展していることの象徴である。」¹²¹（『第二届全国摄影芸術展覽作品評選』 1960）

以上の引用文と次の写真『土法炉の群』（図 4.4¹²²）は、1960 年に出版され、1959 年に開催されていた第二届全国摄影芸術展覽会の図録『第二届全国摄影芸術展覽作品評選』に掲載されたものである。この図録の『前書き』は、この年代に中国共産党の宣伝道具としてのカメラの機能を明確に伝えた。つまり、党の政策と文芸方針の良さを反映できる場面しか記録しないということである。そうしてカメラマンは、党が望ましい事しか見ることができなくなった。

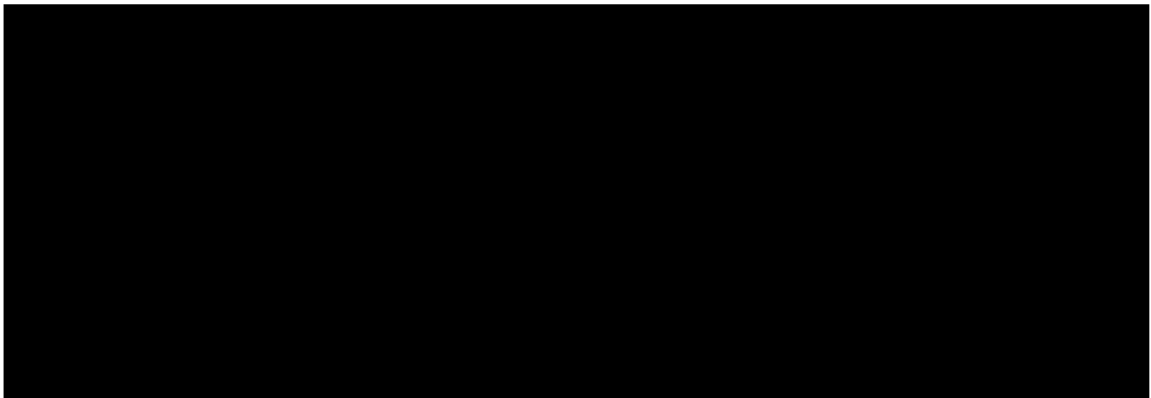


図 4.4 張青雲, 1958, 土法炉の群

¹²¹ 編集者からの話, 上海人民美術出版社編(1960)『第二届全国摄影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

¹²² pp.38-39, 上海人民美術出版社編(1960)『第二届全国摄影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

写真『土法炉の群』（図 4.4¹²³）は、カメラマン張青雲が、複数の連続している写真を結合して作成した一枚のパノラマ写真である。この一枚の写真から、大躍進時代の「大製鉄・製鋼運動」の規模がわかるだろう。

地方政府は、中央政府からの命令に盲目的に従い、鉄鉱石などの原料や設備、そして技術と知識の不足という状況を見逃し、民衆を奮い立たせた。例えば、鋼を作るために、家庭の鉄製器具を徴収し、簡易の土法炉（図 4.4 の中のような原始的な溶鉱炉）に入れた。無論、熱意と妄想で動いた結果が、「大製鉄・製鋼運動」の大失敗である。農用または家庭用の鉄製器具を使い、屑鉄しか生産できなかったという失敗である。写真『土法炉の群』を見ると、意気込みや熱意、望みしか感じられない。農用の鉄製器具が土法炉に入れられたので、耕作する器具と時間はなくなってしまっていた。農民の耕作器具と耕作時間を呑み込んだ一つの土法炉は、大飢饉へと導いた大きな原因の一つではないだろうか。まるで餓死者の墓碑のような物である。しかし、カメラのシャッターは、宣伝に即した出来事の最高潮にて切られた。言い換えれば、大衆が大製鉄・製鋼運動に対する熱意に溢れている時しか映していなかった。カメラマンのレンズはこの運動がもたらした悪い結果などに全く向いていなかった。写真『土法炉の群』は、被写体の土法炉を共産党の英明な政策の記念碑として写した。

「1956 年 12 月、中国撮影学会が設立された。中国撮影学会により団結した全国の写真家・写真従事者・多くの写真愛好者は、撮影芸術の創作を繁栄させるために、そして撮影芸術レベルを向上させるために、撮影芸術で社会主義建設に貢献するために、たゆまぬ努力をしていた。党が提起した『百花齊放百家争鳴』は撮影芸術従事者の創作に対する自信を激励している。…中略…『大いに意気込み、高い目標を目指し、多く、早く、立派に、無駄なく社会主義を建設する』運動が写真界でも起こった。中国共産党の正確な指導の下で、我が国の撮影芸術事業の発展に必ず大きな躍進があることを信じている。」¹²⁴（『中国撮影年鑑 1958』）

¹²³ pp.38-39, 上海人民美術出版社編(1960)『第二届全国撮影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

¹²⁴ p.5, 中国撮影年鑑編集委員会編(1958)『中国撮影年鑑 1958』人民美術出版社

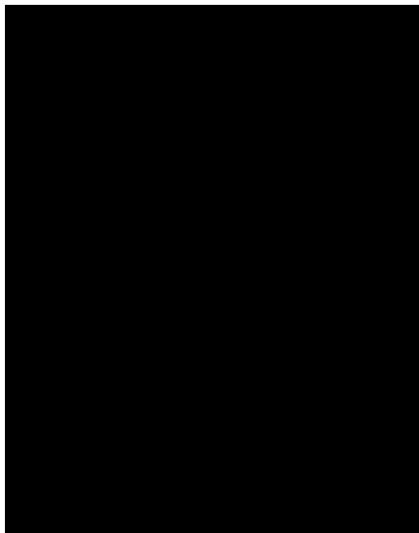


図 4.5 柳成行, 前進する隊列

1958 年に出版された『中国撮影年鑑 1958』の中に掲載された写真作品は、1957 年 11 月に開催された第一回全国撮影芸術展覧会の出展作品の中から選ばれた写真作品である。掲載された作品のジャンルは、『第二届全国撮影芸術展覧作品評選』に掲載された作品とほぼ同じである。中国の農業や工業の勢いのある発展状況を映し出した写真や民衆の幸せの生活している瞬間の写真、美しい風景の写真以外にも、この本の中では、軍隊の姿を表現する写真『前進する隊列』（図 4.5¹²⁵）が掲載されていた。

また、石少華の『鋼塊』（図 4.2）と陳正青の『コーヒー農園の朝』（図 4.3）は、この写真集にも使われた。

党の文芸方針の指導下で撮られた写真作品の中では、農民・労働者・兵士は、元気な姿で存在している。つまり、文芸に奉仕する対象として、農民、労働者、兵士は皆同じように写っていた。その一方で、この時期の多くの農民は飢えているにもかかわらず、軍隊に供給する食糧の量はほとんど変わらなかった。¹²⁶農村部の人たちは、都市部の人と兵士のために食糧を「献上」していたからである。

「1958 年、我が国で歴史の中に前例がない国民経済大躍進の状況に出た。これは、党の社会主義建設総路線の偉大な勝利である。…中略…1958 年の大躍進は、写真創作に無限の題材を提供した。…中略…1958 年の我が国の撮影芸術創作の特徴は、今年の作品は現実生活にさらに深く入り込んだことである。作品の中で時代の特徴と生活感が感じられることである。…中略…第二届全国撮影芸術は、鑑賞者にすばらしい社会主義教育を行った。…中略…1958 年に我が国の写真芸

¹²⁵ p.41, 中国撮影年鑑編集委員会編(1958)『中国撮影年鑑 1958』人民美術出版社

¹²⁶ pp.104-105, 文浩(2014=2017)項佳谷訳『飢荒政治：毛時代中国與蘇聯的比較研究』香港中文大学出版社

術創作領域で得た成果は、党の文芸政策の偉大な勝利の証明である。」¹²⁷（『1958年撮影芸術選集』 1959）



『1958年撮影芸術選集』は、1959年1月中旬に北京で開催された「第二届全国撮影芸術展覧」への出展のために編集された写真集である。カメラマン張青雲の写真『土法炉の群』は、この本の中にも掲載されたが、それはパノラマ写真ではなく、結合する前の一枚の縦位置の写真（図4.6¹²⁸）だけ掲載されたのであった。重複して使われたこの一枚の写真は、写真界が中国共産党の大躍進政策に対

する支持する態度を表したものだとする。また、『1958年撮影芸術選集』の中で『土法炉の群』以外のページには「大製鉄・製鋼運動」を表現する写真も存在している。

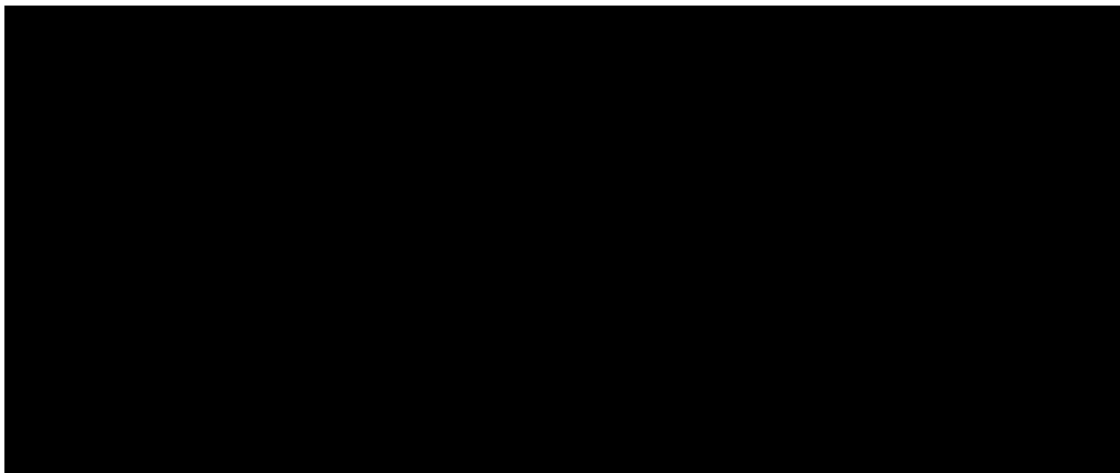


図 4.7 李九齡, 1070 万トン鋼

図 4.8 張祖麟, 町内婦人は製鋼

図 4.9 林揚, 土洋併用

の任務を超過達成するために

する

¹²⁷ 前書き, 中国撮影芸術選集編集委員会編(1959)『1958年撮影芸術選集』人民美術出版社

¹²⁸ p.11, 中国撮影芸術選集編集委員会編(1959)『1958年撮影芸術選集』人民美術出版社

写真『1070 万トン鋼の任務を超過達成するために』（図 4.7¹²⁹）は、製鋼工場の労働者たちが働く姿を記録した。また、写真『町内婦人は製鋼する』（図 4.8¹³⁰）からは、一般の家庭主婦も「大製鉄・製鋼運動」に参加していることがわかる。さらに、写真『土洋併用』（図 4.9¹³¹）は、近景の土法炉を使う一般民衆と遠景の工場の煙突を映した。また、この『土洋併用』というタイトルからは、土（土法炉）と洋（工場）を同時に利用して鋼鉄を製錬することがわかる。これら三枚の写真を見比べることで、素人である一般民衆から玄人である工場の労働者まで、社会における全員が「大製鉄・製鋼運動」に参加していたことがわかるだろう。

9000 万人が参加した「大製鉄・製鋼運動」は、60 万個の土法炉を築いて、1100 万トン鋼を製錬した。しかし、1100 万トン鋼の中、300 万トン分は結果的に工業用の基準に達するものではなかった。¹³² そうして、無数の労力・資源・鉄製品は台無しとなった。さらに、もう一つ、「大製鉄・製鋼運動」に熱中した結果として、前に述べたように、畑が荒れはてたことをあげることができる。

「展示された作品から、党中央と毛沢東の英明な指導の下で、そして照り輝く党の社会主義建設総路線の指導の下で、江蘇省の人民は全国の人民と一緒に、大いに意気込み、高い目標を目指し、全省の様々な建設事業が 1958 年と 1959 年の 2 年連続して大躍進に達したことが見られる。…中略…都市から農村まで、どこにおいても経済が繁栄していた風景である。」¹³³（『江蘇撮影芸術展覧会作品選集』 1960）

「建国十周年を慶祝するために開催された『上海撮影芸術展覧』は、偉大な時代の雰囲気と大躍進の勢いに満たされた写真展である。200 枚ほどの作品の中の

¹²⁹ p.12, 中国撮影芸術選集編集委員会編(1959)『1958 年撮影芸術選集』人民美術出版社

¹³⁰ p.16, 中国撮影芸術選集編集委員会編(1959)『1958 年撮影芸術選集』人民美術出版社

¹³¹ p.17, 中国撮影芸術選集編集委員会編(1959)『1958 年撮影芸術選集』人民美術出版社

¹³² p.665, 徐中約(2001)『中国近代史(下冊)』中文大学出版社

¹³³ 前書き, 中国摄影学会江蘇分会編(1960)『江蘇撮影芸術展覧会作品選集』上海人民美術出版社

多くは、党の社会主義建設総路線、大躍進、人民公社の偉大な勝利を反映した作品であった。これはこの写真展の大きな特徴であった。…中略…上海写真従事者と写真愛好者は写真を武器として、正確に時代のリアルな側面を映した。¹³⁴（『上海撮影芸術展覧会作品選集』 1960）

「今回展示された 182 枚の作品は、われわれが生きている時代の風景をリアルに反映した。東北三省の人民は、党の社会主義建設総路線、大躍進、人民公社という三面紅旗を奮い立たせ、偉大な勝利を獲得した。…中略…東北三省写真界の同志たちは、写真を武器として、『われわれが失敗した』と言った帝国主義と現代修正主義に有力的に反撃した。東北三省写真界の同志たちの創作の成果は、党の『労働者・兵士・農民への奉仕や社会主義建設事業への奉仕、そして百花斉放百家争鳴』という文芸方針を徹底的に実行した結果にも繋がり、毛沢東文芸思想の偉大な勝利でもある。」¹³⁵（『東北三省撮影芸術展覧会作品選集』 1961）

全国的規模の展覧会の出展作品に基づいて出版された写真集以外には、大きい都市も写真展覧会を開催し、同じように展覧会の出展作品に基づいて写真集を出版した。ここで取り上げた三冊の展覧会作品選集は、もともと経済的に良い状態の江蘇省と上海市、そして工業が発達している東北三省から出された本でもある。経済力のある地方政府は写真展覧会を開催すること、そして写真集を作ることにより、「写真」という写真作品を利用し、当地が中央からの指示を徹底的な実行を示すことができた。次の 3 枚の写真は各図録に載せられたもので、農業に関する写真作品から選んだものである。どの写真も、人民の勤勉さと農産物の豊作を表現している。

¹³⁴ 前書き、中国摄影学会上海分会籌備委員会編(1960)『上海撮影芸術展覧会作品選集』上海人民美術出版社

¹³⁵ 前書き、上海人民美術出版社編(1961)『東北三省撮影芸術展覧会作品選集』上海人民美術出版社

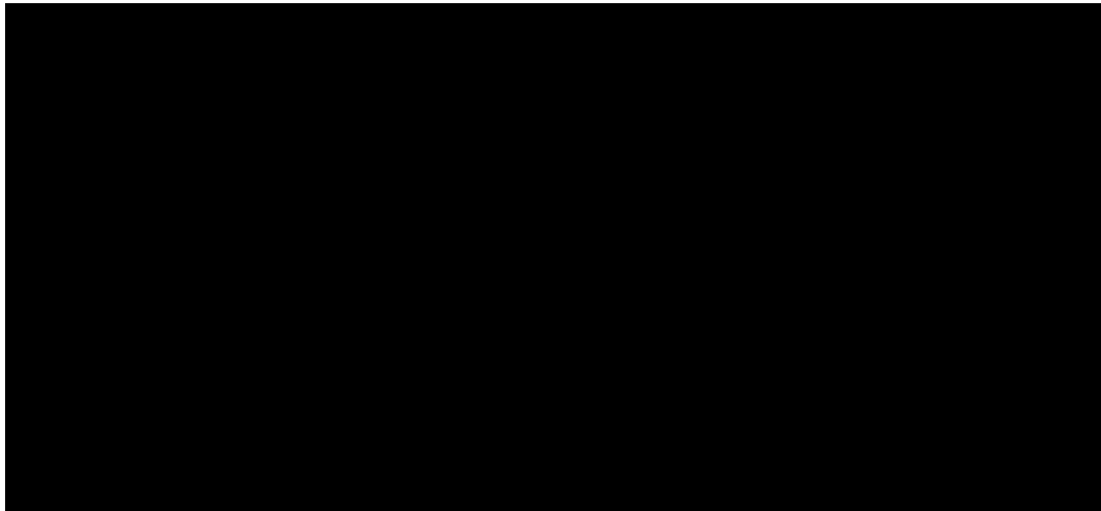


図 4.10 張亜生, みかんを摘み

図 4.11 陳輝, 豊作を守る

図 4.12 陳熙芳, 種を残る

取る

非常に珍しい着色カラー写真『みかんを摘み取る』（図 4.10¹³⁶）は、鮮やかな色を使い、みかんの豊作と農民の喜びを強く表現した。鮮やかなみかんとみかんを摘み取っている若い女性たちを被写体としているこの写真は、人々の強い意気込みを強調する時代の独特な例だと考える。しかし、女性たちの服がきれいすぎることに、運びといった力が必要な作業現場に男性が存在していないことから、この写真は演出写真の可能性があると考える。

写真『豊作を守る』（図 4.11¹³⁷）は、農薬を使う場面を記録した作品である。広い農地と小さい人のコントラストは、豊作を予告した。

写真『種を残る』（図 4.12¹³⁸）の構図は、この時代に流行っていた構図を用いている。それは、通常より大きい農産物と人の笑顔を画面に入れる構図である。写真の中の大きい農産物の存在は、大躍進政策の指導の下で農産物の豊作を獲得したということの証明でもある。写真の中の人の笑顔は、中国共産党の英明な政策からもたらした豊作に対する喜びと中国共産党の指導の正しさに対する感謝する気持ちの表している。

¹³⁶ p.34, 中国摄影学会江蘇分会編(1960)『江蘇摄影芸術展覧会作品選集』上海人民美術出版社

¹³⁷ p.28, 中国摄影学会上海分会籌備委員会編(1960)『上海摄影芸術展覧会作品選集』上海人民美術出版社

¹³⁸ p.32, 上海人民美術出版社編(1961)『東北三省摄影芸術展覧会作品選集』上海人民美術出版社

「この本の中で一部分の作品は、我が国の各戦線で獲得した成果を反映した作品である。すなわち、全国の人が『三面紅旗』を高く挙げている姿を映した作品である。…中略…特に悲惨な自然災害と戦う時に、優越性を持つ人民公社が果たした作用も映し出した。…中略…我が国の写真芸術創作が素晴らしい成果を獲得した原因は、写真従事者が党の『労働者・農民・兵士に奉仕することと社会主義事業に奉仕すること』の政治方向と、党の『百花齊放百家争鳴』方針の指導に従ったからである。」¹³⁹（『中国摄影芸術選集(1959-1960)』 1961）

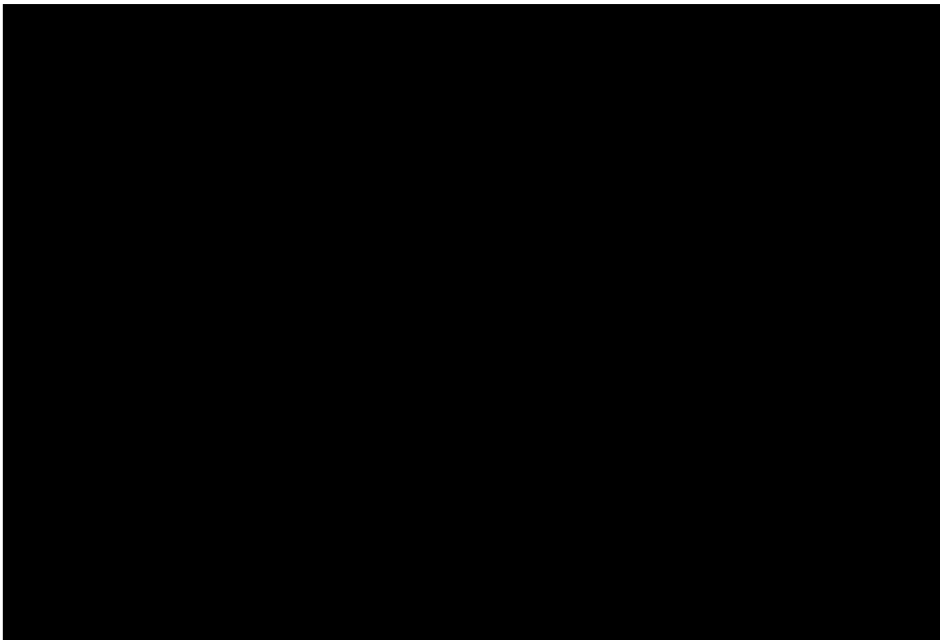


図 4.13 牛畏予，三面紅旗万万歳

この写真集『中国摄影芸術選集(1959-1960)』の前書きには初めて、「三面紅旗」の中の「人民公社」について簡単に論じられた。1958年8月29日、中国共産党中央は「人民公社」の誕生を正式に発表した。1958年11月まで、26,000の人民公社が設立され、農業に従事している人口の98%がそこへ入れられた。中国史研究家陳永發によると、人民公社とは、ある固定された地域から労働者・農民・商人・学生・兵士を動員した国家と社会の基本組織である。¹⁴⁰人民公社は、現地の資源をコントロールし、税金を集め、学校・銀行・公共

¹³⁹ 前書き，中国摄影学会編(1961)『中国摄影芸術選集(1959-1960)』上海人民美術出版社

¹⁴⁰ p.709，陳永發(2001)『中國共產革命七十年(修訂版) 下』聯經出版事業股份有限公司

食堂などの公的施設を開設していた。つまり、人民公社は工業、農業、商業、教育などの機能を全て営んでいた。また、土地、建物、家畜などすべての私有財産は人民公社に占有された。個人は、自分の財産を持つことができなくなった。また、家族を持つものは自分の家で家族と一緒にご飯を食べることができなくなった。そうして自由な市場経済が失われ、政治的な指示による経済活動を行い始めた。

1959 年建国十周年に天安門で行われた閲兵式で撮られた写真「三面紅旗万万歳」（図 4.13¹⁴¹）は、「三面紅旗」の重要性と流行性を伝えたと考える。「三面紅旗」とは、社会主義建設総路線、大躍進、人民公社の総称である。第一面の紅旗「社会主義建設総路線」は、大いに意気込み、高い目標を立て、多く、早く、立派に、無駄なく社会主義を建設することを目指すという政策である。中国共産党は現在の共産主義社会への過渡期に、アメリカとイギリスを越えることを目指すと同時に、アメリカとイギリスなどの国と全く異なる理想的な社会を作ることを目指している。第二面の紅旗「大躍進」とは、農業、工業などの領域における従来の生産力を突破し、生産量上で大きな躍進を実現することである。そして第三面の紅旗「人民公社」は、農業領域で農業の集団化による農業大躍進を実現するために毛沢東が提出した新しい社会組織である。

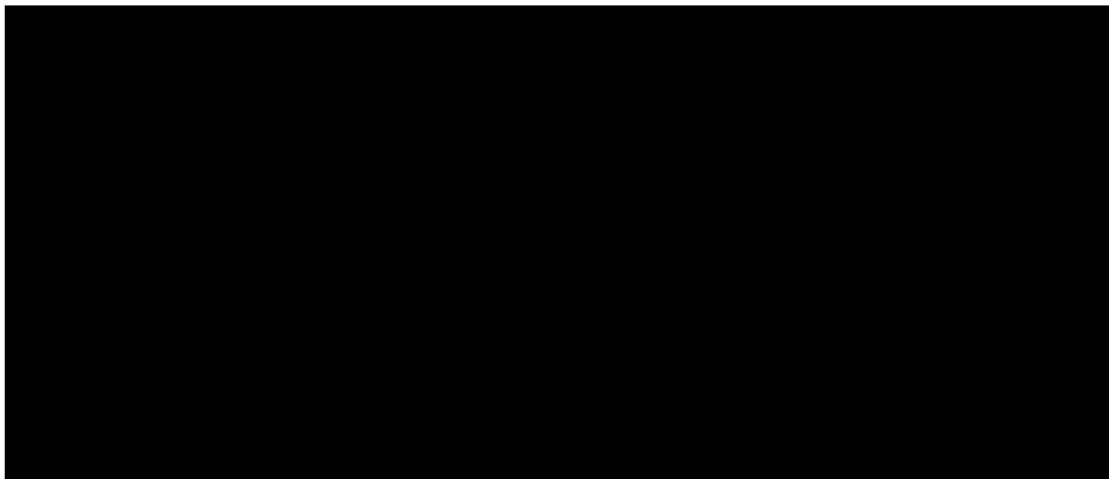


図 4.14 魏德忠，麦を干す

図 4.15 楊石朗，綿花を摘む

図 4.16 唐允仁，豚を良く飼う

¹⁴¹ p1, 中国摄影学会編(1961)『中国摄影芸術選集(1959-1960)』上海人民美術出版社

しかし、人民公社に言及したこの写真集の中で、人民公社を写した写真は掲載されていなかった。前文には大躍進の「大製鉄・製鋼運動」を論じた。前の3枚の写真は農業集団化を謳歌する作品群であり、食と衣の側面から農業集団化のメリットを表現したものである。

魏德忠が撮った写真『麦を干す』（図 4.14¹⁴²）は、人がひざのあたりまで没するほど麦が深い場所に干されている場面を呈した。麦を干す広い地面と麦の深さは、農業集団化の成功の証明である。楊石朗の『綿花を摘む』（図 4.15¹⁴³）と唐允仁の『豚を良く飼う』（図 4.16¹⁴⁴）で用いられている構図は、「大製鉄・製鋼運動」の場面を撮った石少華の作品『鋼塊』の構図と似ている。言い換えれば、『綿花を摘む』と『豚を良く飼う』は、『鋼塊』と同じように、小さい人と大きい綿花、小さい人と大きい豚の比較により、農業集団化の成果を有効的かつ明確に示した。

次の1959年に開催された第三届全国撮影芸術展覧会の出展作品から編集された写真集では、人民公社の写真を掲載した。

党の『文芸は労働者・兵士・農民に奉仕する、社会主義建設事業に奉仕する、百花齊放百家争鳴』という文芸方針の指導の下で、我が国の写真事業が発達している。…中略…本書に掲載された38枚の作品は、思想性と芸術性がある一方、テーマ・様式・作風も様々である。掲載された作品は、異なる角度から我が国の社会主義建設の状況と人民の英雄気質をリアルに反映した。」¹⁴⁵（『第三届全国撮影芸術展覧作品評選』 1961）

¹⁴² p14, 中国摄影学会編(1961)『中国摄影芸術選集(1959-1960)』上海人民美術出版社

¹⁴³ p15, 中国摄影学会編(1961)『中国摄影芸術選集(1959-1960)』上海人民美術出版社

¹⁴⁴ p16, 中国摄影学会編(1961)『中国摄影芸術選集(1959-1960)』上海人民美術出版社

¹⁴⁵ 編集者の話, 上海人民美術出版社編(1961)『第三届全国撮影芸術展覧作品評選』上海人民美術出版社



図 4.17 張斎才, 運送待ちの生卵

図 4.18 黎楓, 綿山



図 4.19 杜心, 公社の子供たち

図 4.20 敖恩洪, 人民公社の食堂

張斎才の『運送待ちの生卵』（図 4.17¹⁴⁶）と黎楓の『綿山』（図 4.18¹⁴⁷）は、前ページに載せた写真『綿花を摘む』と『豚を良く飼う』と同じ方法で撮られた写真である。人を比較対象として、農産物の膨大な量を強調した。また、社会主義と三面紅旗の優越性を示した。

杜心が撮った『公社の子供たち』（図 4.19¹⁴⁸）は、子供たちの笑顔と大盛りのご飯により、「人民公社の中の子供は幸せな子供である」ということを伝えた。1959 年に出版された『1958 年撮影芸術選集』に掲載され、敖恩洪が撮った『人民公社の食堂』（図 4.20¹⁴⁹）は、写真の中の数えきれないほどのマントー（中国式蒸しパン）によって、もう一つの側面から農業集団化の成功を証明した。

¹⁴⁶ p.15, 上海人民美術出版社編(1961)『第三届全国撮影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

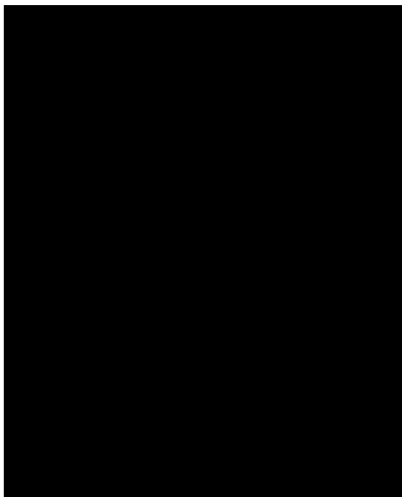
¹⁴⁷ p.19, 上海人民美術出版社編(1961)『第三届全国撮影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

¹⁴⁸ p.24, 上海人民美術出版社編(1961)『第三届全国撮影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

¹⁴⁹ p.63, 中国撮影芸術選集編集委員会編(1959)『1958 年撮影芸術選集』人民美術出版社

「今回の写真選評した結果は、もう一度党の文芸方針の指導の下で、われわれが歩いている道が正しい道であることを証明した。…中略…1958年に党の社会主義建設総路線が提起された後、総路線、大躍進、人民公社という三面紅旗を奮い立たせ、我が国の写真家と写真従事者は自分のカメラを使い、この偉大な時代の新しい人物と新しい側面を写し出し始め、人々の新たな精神状態を反映した。また、写真作品を通じて、人民の共産主義思想に対する覚悟と道德品質を向上させ、社会主義建設の発展を促した。」¹⁵⁰（『中国撮影作品選(1957-1959)』 1962）

この写真集の最後の一枚『権威や武力でも屈服できない』（図 4.21¹⁵¹）は、黄永和が香港政庁時代の香港で撮った写真である。この写真は、複数の写真集で使われていた。写真の



コメントより、イギリスの警察が香港大公報のジャーナリストを「学校を閉鎖する事件」の現場から追い出す瞬間を撮った写真である事がわかる。冷戦の時代に、中国共産党は社会主義国家の陣営を選び、「向ソ一辺倒」という外交政策を提唱した。この一枚の写真は、一人のアジア人が叫んでいる表情と、複数人のイギリス警察の無表情との比較により、資本主義の圧迫を受けている植民地の人々の状況を示した。社会主義陣営と資本主義陣営が対峙している状況、中国の態度と立場も明確に表現された。

図 4.21 黄永和, 権威や武力でも
屈服できない

「今回の写真選評で受賞した作品にはいくつかの特徴がある。一つ目は、強烈な時代精神が含まれている。二つ目は、生活感と革命に対する情熱に満ちている

¹⁵⁰ 前書き, 『中国撮影』編集部編(1962)『中国撮影作品選(1957-1959)』人民美術出版社

¹⁵¹ p24, 『中国撮影』編集部編(1962)『中国撮影作品選(1957-1959)』人民美術出版社

作品が多い。三つ目は、受賞作品のレベルと芸術的な質が上達した。」¹⁵²（『中国撮影作品選(1960-1962)』 1964）

筆者が集めた史料の中で、1964 年に出版された『中国撮影作品選(1960-1962)』は文化大革命が始まる前に出版された最後の写真集である。

この写真集の前書きでは、戦争時代と同じように、写真を武器として取り扱っていたことがわかる。この武器の作用は、「人民を教育することと、人民を激励すること」¹⁵³である。つまり、この写真集と本章で取り扱った写真集の前書きから、大躍進の年代の中国撮影学会と『中国撮影』雑誌編集部が写真を人民を駆使する道具として認識していることがわかるだろう。しかし、このような認識を持っているカメラマンたち、編集者たちは、本当の真実を写すことが本当に可能だろうか。政府の政策と指示に相応しくない現実を撮ることは可能だろうか。あるいは、演出した場面を撮らずに、ありのままの現実を撮る勇気があるだろうか。

また、結果的に大失敗した大躍進がもたらした農業・工業の停滞もしくは退化を「巨大な成果を獲得した」¹⁵⁴躍進的な状態と書いた。しかし、現在は、歴史研究家の研究や歴史を体験した人々の回想録などの資料を通じて、この「巨大な成果」が真っ赤なうそであることがわかるだろう。真実 **s** がわからない場合、写真集の前に書いてある話と掲載された写真は合わせて見ることによって、嘘を真実のように認識してしまう可能性が高まったと考える。

前文に大製鉄・製鋼運動と人民公社の失敗を述べたが、次の三枚の写真だけを見ると、大躍進政策による農業と工業が大成功を獲得したと思うだろう。

¹⁵² pp.1-4, 『中国撮影』編集部編(1964)『中国撮影作品選(1960-1962)』人民美術出版社

¹⁵³ p.1, 『中国撮影』編集部編(1964)『中国撮影作品選(1960-1962)』人民美術出版社

¹⁵⁴ p.1, 『中国撮影』編集部編(1964)『中国撮影作品選(1960-1962)』人民美術出版社

梁一丁の『鋼鉄の花』（図 4.22¹⁵⁵）、王昌浩の『春がきた』（図 4.23¹⁵⁶）および長虹の『脱穀場にて』（図 4.24¹⁵⁷）は、今まで本章で挙げられた写真の意義と全く同じものを持つ。中国共産党の大躍進政策成功の証拠写真である。

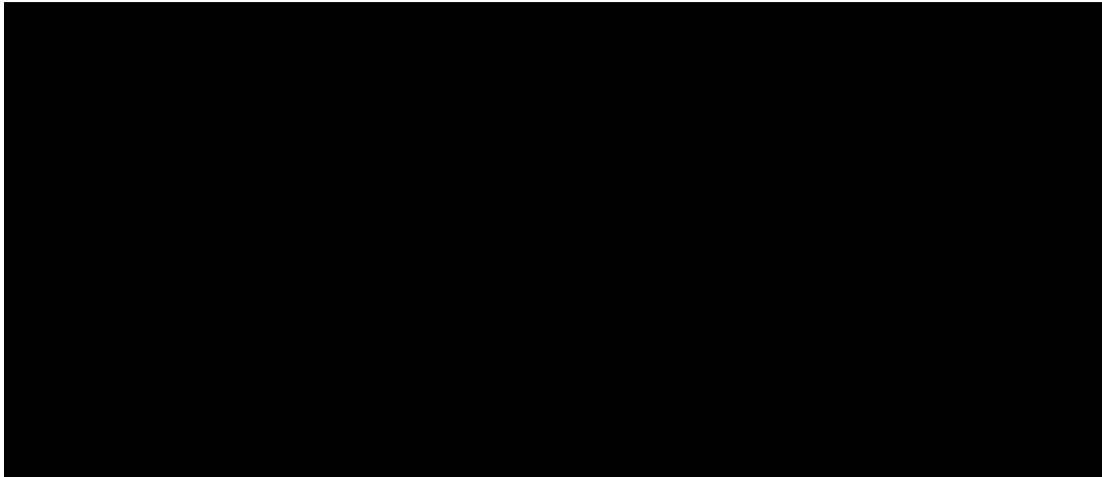


図 4.22 梁一丁，鋼鉄の花

図 4.23 王昌浩，春がきた

図 4.24 長虹，脱穀場にて

また、本節で取り上げた十冊の写真集の前書きの中でも、ほとんどの場合で「党の指導」、「三面紅旗」、「党の文芸政策」などについて言及している。無論、前書きの言葉と写真のステートメントなどの文章は、写真の役割と同様、中国共産党の指導と政策に対する賛美と謳歌する役割を担っていた。したがって、大飢饉などの災難を反映していなかったことは当然である。偉大な中国共産党の英明な指導の下で、このような悲惨なことが起こることなどありえないというわけだ。偉大な中国共産党の英明な指導の下で、中華人民共和国は、社会主義を実現するために躍進的かつ順調に共産主義に向かって進むしかなかった。

第 4 節 特別な三冊写真集

本節では、筆者が集めた 1958 年から 1962 年までに出版された写真集の中で最も注目すべき写真集を論じていきたいと思う。その代表的なものとして社会主義リアリズムの手本

¹⁵⁵ p.12, 『中国摄影』編集部編(1964)『中国摄影作品選(1960-1962)』人民美術出版社

¹⁵⁶ p.21, 『中国摄影』編集部編(1964)『中国摄影作品選(1960-1962)』人民美術出版社

¹⁵⁷ p.24, 『中国摄影』編集部編(1964)『中国摄影作品選(1960-1962)』人民美術出版社

としての『ソ連撮影芸術作品選集』、文芸の奉仕対象自身が文芸活動を行って作った『上海
工人撮影作品選』と『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』である。

まずは、1958年7月に出版された『ソ連撮影芸術作品選集』について論じていこう。

1958年7月26日に中ソ友好協会と中国撮影学会が共催した「ソ連撮影芸術作品展覧会」は北京で開催された。これは展覧会の出展作品から編集された写真集である。ソ連から学んだ社会主義リアリズムを文芸創作の規則とする中国にとって、『ソ連撮影芸術作品選集』に載せられた写真は社会主義リアリズムの写真の模範的存在であったと考えられる。

写真集の前には、中ソ友好協会副会長呉玉章と中国撮影学会主席石少華の寄稿を載せた。

「展示された作品は、社会主義国家の風景と、ソ連人民の社会主義生活状況及び精神状態を表現した。この作品は、大いに意気込み、高い目標を目指し、多く、早く、立派に、無駄なく社会主義を建設している中国人民を激励した。…中略…展示された作品から、社会主義リアリズムに従っているソ連の写真芸術家たちが得たすばらしい成果を見られる。…中略…ソ連撮影芸術作品展覧会が開催されることは、中国の写真従事者の直接的にソ連の先進的な写真芸術を勉強する機会でもある。」¹⁵⁸（『ソ連撮影芸術作品展覧会が開催する際に』 中ソ友好協会副会長呉玉章）

「ソ連の偉大な共産主義建設事業をリアルに反映したことと、ソ連人民の生活状況と労働する姿を明白に、かつ生き生きしく反映したことは、ソ連写真芸術の最も重要な特徴である。…中略…初めて写真芸術創作を社会主義リアリズムの道に向上させた国家としてのソ連は、写真芸術を新しく先進的な階段へと向上させた。…中略…現在、ソ連の写真芸術は人民を激励する・人民を教育する有力的な道具となった。…中略…中国でソ連撮影芸術作品展覧会が開催されることは、中

¹⁵⁸ p.1, 中ソ友好協会総会・中国撮影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

国の写真業界が直接的にソ連の写真芸術家に師事する良い機会である。」¹⁵⁹（『中国に開催されたソ連撮影芸術作品展覧会への祝辞』 中国撮影学会主席石少華）

この二つの寄稿は、社会主義リアリズム規則に従っているソ連における写真の高いレベルを賛美し、中国の写真従事者がソ連から勉強すべきことを述べた。次の6枚の写真から、社会主義リアリズムに基づいて写真活動を行っているソ連のカメラマンの撮り方や構図などは中国のカメラマンに大きな影響を与えたと考える。

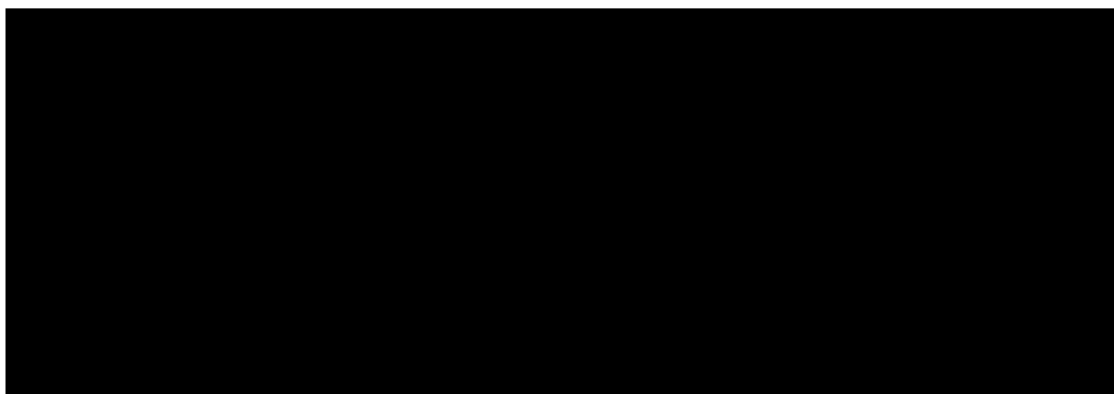


図 4.25 綿の畑に施肥する

図 4.26 タジキスタンの春

図 4.27 ジョージアの茶の木

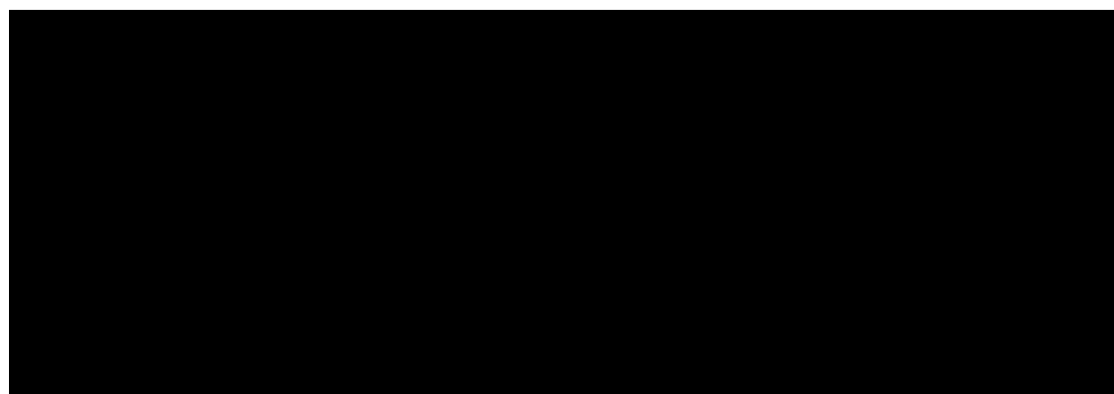


図 4.28 プレス鍛造作業場

図 4.29 ヴォルガ川とドン川の
建設工程

図 4.30 ソ連工業展覧会にて

¹⁵⁹ p.2, 中ソ友好協会総会・中国撮影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

『綿の畑に施肥する』（図 4.25¹⁶⁰）、『タジキスタンの春』（図 4.26¹⁶¹）、『ジョージアの茶の木』（図 4.27¹⁶²）は、農業に関する写真である。もし中国のカメラマンたちが「ソ連撮影芸術作品展覧会」を見ることがあれば、本節に使った写真『豊作を守る』（図 4.11）と『春がきた』（図 4.23）の構図にこの三枚の写真が非常に似ていると言えよう。畑の斜線を利用した対角線構図で、画面のリズム感と畑の奥行きを感じることができる。

『プレス鍛造作業場』（図 4.28¹⁶³）、『ヴォルガ川とドン川の建設工程』（図 4.29¹⁶⁴）、『ソ連工業展覧会にて』（図 4.30¹⁶⁵）は、工業に関する写真である。『ソ連工業展覧会にて』は、人間と機械の大きさの比較により、工業の発展を表現した。本節で使った中国のカメラマンが撮った写真も、被写体の大きさ比較を通じて農業と工業の発展を表現する場合が多かった。

また、以下の二枚の写真のテーマ、内容、角度などの面から、中国のカメラマンがソ連のカメラマンの作品を参考としたことが明白にわかる。

写真『空降兵』（図 4.31¹⁶⁶）はソ連のカメラマンが撮った写真である。対して『降下特技——自由落下』（図 4.32¹⁶⁷）は中国のカメラマンが撮った写真である。そして毛沢東が提起した「人民公社」はスターリンが提起した「コルホーズ」を参考したものである。中国共産党のトップ指導者でもソ連を参考にするため、カメラマンたちはソ連のカメラマンを勉強することは当然だろう。つまり、『ソ連撮影芸術作品選集』は、写真領域における社会主義リアリズムの作品の模範的作品であり、中国のカメラマンのお手本であると考えられる。

¹⁶⁰ p.37, 中ソ友好協会総会・中国摄影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

¹⁶¹ p.24, 中ソ友好協会総会・中国摄影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

¹⁶² p.36, 中ソ友好協会総会・中国摄影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

¹⁶³ p.32, 中ソ友好協会総会・中国摄影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

¹⁶⁴ p.44, 中ソ友好協会総会・中国摄影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

¹⁶⁵ p.19, 中ソ友好協会総会・中国摄影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

¹⁶⁶ p.5, 中ソ友好協会総会・中国摄影学会編(1958)『ソ連撮影芸術作品選集』人民美術出版社

¹⁶⁷ p.17, 上海人民美術出版社編(1959)『第一届全国撮影芸術展覧作品選』上海人民美術出版社

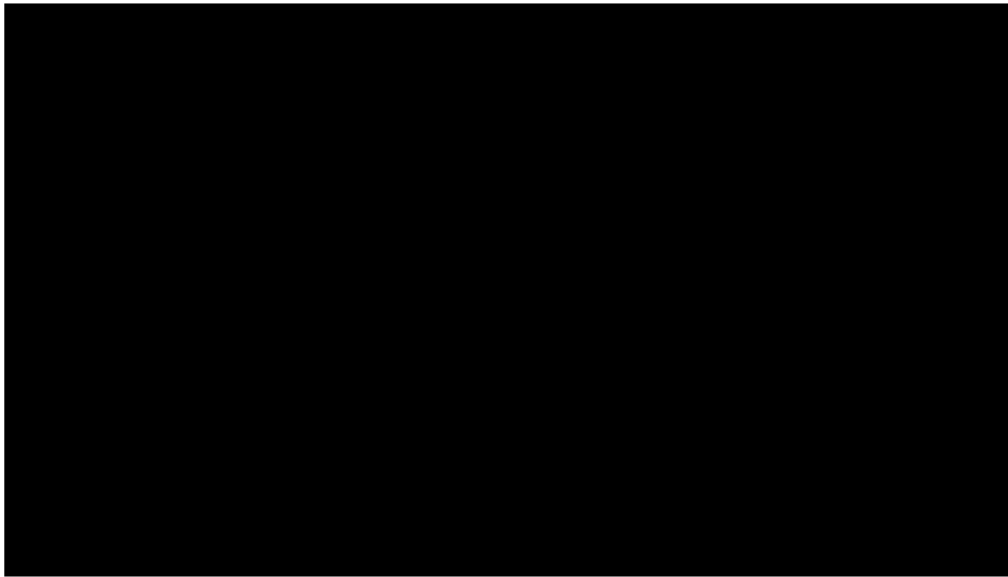


図 4.31 空降兵（ソ連）

図 4.32 降下特技——自由落下（中国）

本論文では、中国共産党の提唱している文芸創作の最も重要な規則「社会主義リアリズム」が発祥地のカメラマンたちの写真作品を中国で展示、出版することによって、中国のカメラマンに写真創作の基準を示したことに『ソ連撮影芸術作品選集』を注目すべき理由があることを述べている。簡単に言い換えれば、「ソ連撮影芸術作品展覧会」の出展作品のテーマと撮り方を模倣すれば、出来上がった写真が必ず芸術的な面と政治的な面に問題ない写真となることを示している。そうして『ソ連撮影芸術作品選集』は、「正しい」写真が撮れる抜け道を示した。

次に論じたい写真集は、1958年に出版された『上海工人撮影作品選』と1962年に出版された『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』である。『ソ連撮影芸術作品選集』と同じように、この二冊の写真集も今まで書かれた中国写真史の本と論文の中ではあまり紹介されていなかった写真集である。

毛沢東の文芸思想の中では、「労働者・農民・兵士」を文芸作品の一番重要な受け手と奉仕する対象として認識している。1957年に上海工人文化宮で開催された「上海市第一回労働者アマチュア写真展覧会」の出展作品から編集された『上海工人撮影作品選』と、1961年に中国人民解放軍総政治部宣伝部が企画した「中国人民解放軍撮影芸術展覧」の出展作品から編集された『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』は、毛沢東の文芸思想を実践的

な新機軸を打ち出した書籍だと言える。もともと文芸作品の受け手と奉仕される対象「労働者・兵士」は、それぞれ文芸作品の送り手と作り手であるはずだった。しかし、農民はまだ写真と無縁であった。高価品のカメラは、まだ農民に触られるものではなかったからだ。また、大躍進の時代に餓死した人も農民が圧倒的に多かった。中国共産党は都市と軍隊の安定を保持するために、農民が耕して植えた農産物を優先的に都市と軍隊に供給したからだ。本章で述べた十数冊の写真集の中で、農民が撮った写真は一枚もなかった。また、写真に写った農民が、素晴らしい成果の実現へと努力している姿もしくは、大躍進、人民公社、農業集団化の成功によって得た成果を見た際の笑った表情を出している写真しか残っていなかった。このような写真の中の農民は、各個人としてではなく、ただ集団化された農村の縮図として写されていた。

『上海工人撮影作品選』中の写真から見れば、文芸創作者としての労働者は、一般のカメラマンと異なる新しい労働者なりの視点を持たなかったことがわかる。中国共産党の文芸方針に従っているカメラマンが撮った写真とは区別がない。次の『上海工人撮影作品選』の前書きから、そういった区別がない理由がわかると思う。

「労働組合のイベントの中で、写真は有力的な宣伝と激励道具である。…中略…反右派運動の中で、労働組合は写真を使って建国前後の労働者の作業場の状況と生活状況を比較することにより、右派分子の「今より昔のほうがいい」という謬論へ有力的に反撃した。労働組合はたまに小規模の写真展覧会を行うことで、典型的な労働者像を宣伝する。…中略…上海工人文化宮は写真という宣伝道具を有効的かつ存分に利用した。写真研修会を行う以外に、1957年7月に上海市第一回労働者アマチュア写真展覧会を開催した。」¹⁶⁸

労働者アマチュアカメラマンはプロのカメラマンと同じように、写真を宣伝道具、闘争武器として使っている。写真を撮る時に写真内容の政治的な意義を第一位に置かなければな

¹⁶⁸ 前書き、上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

らないような社会環境で、もしプロとの区別がある写真があるとすれば、それは政治的な面で正確ではないと言える。『上海工人撮影作品選』の中の写真のテーマ、内容、撮り方などはプロのカメラマンとの区別がないことに加え、写真の編集方法も同じである。つまり、本章で論じた写真集と同じモデルを模倣して作られたものである。

次の 7 枚の写真のジャンルと順番から、この年代の写真集の典型的な構成がわかる。

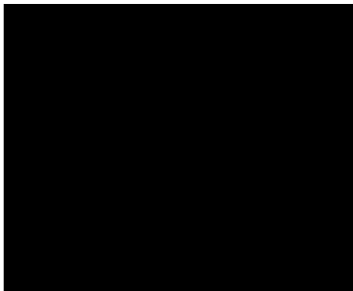


図 4.34 馮培山, シロキ総理

まずは、指導者の写真を最初のページに入れる。上海の労働者は毛沢東や他の中国共産党の指導者を撮る機会がないため、当時チェコスロバキアのシロキ (Viliam Široký) 総理が工場に見学する様子の写真『工場見学しに来たシロキ総理』(図 4.33¹⁶⁹) を写真集の 3 ページに使った。しかし中国の指導者ではないので、1 ページ目には入れなかった。

その次に、中国の工業、農業、商業を反映している状況を反映している写真を入れる。『塗装作業場』(図 4.34¹⁷⁰)、『農業社の脱穀に手伝いに来た兵士たち』(図 4.35¹⁷¹)、『公私合営¹⁷²を慶祝』(図 4.36¹⁷³) は、「一化三改」と呼ばれる社会主義過渡期の総路線の成功の証明だと見られる。また、『公私合営を慶祝』を撮ったカメラマン陸志芳は、写真の中の企業「上海協大祥綢緞呢絨棉布莊」のスタッフでもある。

工業、農業、商業の写真を通じて、社会主義建設事業の様々な側面を示した後は、正当な芸術写真を写真集に入れる。つまり、ポートレート写真、動物写真、風景写真である。ポートレート写真の主な役割は、中国人民の元気な容貌を展示することである。

写真『ポートレート』(図 4.37¹⁷⁴) の被写体が見せる笑顔や姿勢と照明は、このジャンルの写真の良い例だと言える。動物写真と風景写真の主な目的は、中国の広い土地や豊かな

¹⁶⁹ p3, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

¹⁷⁰ p4, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

¹⁷¹ p12, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

¹⁷² 公私合営とは、中国共産党は資本主義工商業に対する社会主義改造する政策である。公は国家経営という意味であり、私は個人経営という意味である。公私合営とは、もともと個人が経営している企業は、国家と個人は共同経営するという経営方法を使う企業となることである。

¹⁷³ p15, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

¹⁷⁴ p17, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

資源、美しい風景を展示することである。写真『パンダ』（図 4.38¹⁷⁵）は、非常にそういった意味でわかりやすい写真である。中国にしかなく、国宝である動物「パンダ」の写真を用いて、中国の広い土地で多くの珍しい動物を育てていることを伝えた。『黄山雲海』（図 4.39¹⁷⁶）も非常にわかりやすい写真である。中国の最も有名な観光地黄山の最も有名な観光スポット雲海の写真は、美しい風景を持つ中国の誇りを示した。



図 4.34 左家忠，塗装作業場

図 4.35 同鵬斌，農業社の脱穀

図 4.36 陸志芳，公私合営を慶

に手伝いに来た兵士たち

祝する

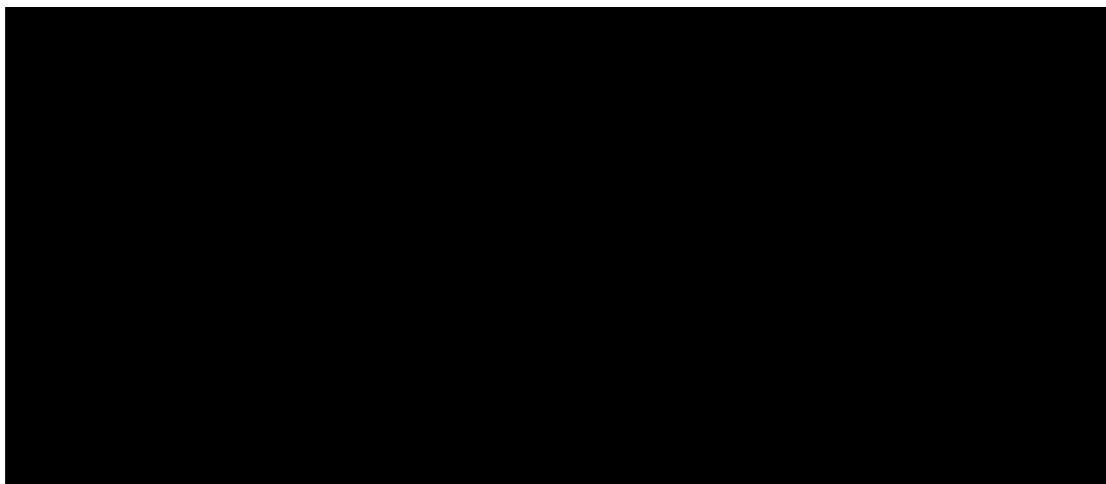


図 4.37 陳黎袁，ポートレート

図 4.38 倪志鉞，パンダ

図 4.39 甯家駒，黄山雲海

¹⁷⁵ p20, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

¹⁷⁶ p22, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

指導者のポートレート、農業に関する写真、工業に関する写真、商業に関する写真、一般人のポートレート、動物の写真、風景写真。この7つのジャンルの写真と構成順番は、この年代の写真集の定番だと考える。

『上海工人撮影作品選』は、労働者が撮った33枚の写真から構成された写真集であるが、労働者自身の日常生活を写した写真は左の1枚しかない。筆者は、本章で述べた写真の中で、この写真がイデオロギーからの影響を最も受けていない写真だと考える。『我々の新しい寮』（図4.40¹⁷⁷）を撮ったカメラマンは、政治的な面で正しく『塗装作業場』を撮った左家忠である。したがって、『我々の新しい寮』を撮る時にも、左家忠は政治的なことを配慮したと推測できる。右の子供が指している建物は、工場の労働者たちが将来住むところである。そして、きれいな道のそばに整然と立ち並ぶ建物は、社会主義国家が労働者たちに提供した素晴らしい労働環境である。そういったことから、開いた窓から子供が指している手と新たな建物は、中国のこれからの明るい未来を暗示している。この中で、筆者が感動したところは、左の親子の動きである。カメラマンは右の子供に注意していると考えられるので、左の親子は自由で動くことができる。そのため、画面の暗部にいる母親の視線はレンズを向かず、自然に自分の抱いている赤ちゃんを優しく見ている。もし母親もカメラマンに指示されたいた場合、このように自然に自分の子供を見ることはできないだろう。指示されていた場合の正確な視線は、右の子供の手が指している方向を向くはずである。前文に述べた7つのジャンルを超越し、演出されて

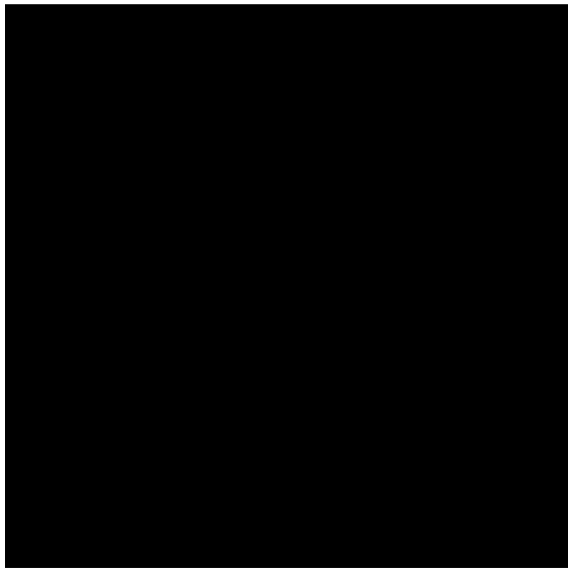


図4.39 左家忠、我々の新しい寮

ていないこの写真の左下の母親が子供を見る瞬間は、本章に載せた写真の中で、最も自然のままの瞬間、そして一瞬の真実を示している。

¹⁷⁷ p9, 上海工人文化宮編(1958)『上海工人撮影作品選』上海人民美術出版社

最後に論じたい写真集『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』の前書きでは、以下の
ように明確に中国共産党の文芸方針に従うことが強調されていた。

「中国人民解放軍は革命文化の宣伝の仕事をずっと重視している。近年、軍隊
の写真従事者は、党の『文芸は労働者・兵士・農民に奉仕する、社会主義建設事
業に奉仕する、百花斉放百家争鳴』という文芸方針に従い、良い成績を取った。
また、思想性や芸術性のレベルが高い写真芸術作品が多く作られた。」¹⁷⁸（『中
国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』 1962）

この写真集は、軍隊のカメラマンが撮った写真から構成された写真集であるため、写真の
内容と編集方法は今まで述べた写真集とは異なっている。しかし、最初の一枚の写真には、
中国共産党の指導者の写真を入れるというポイントは変わらない。



図 4.41 劉峯，閱兵式の代表を
面接する毛主席

建国記念日の閲兵式に参加する兵士の代表たちを面接す
る毛沢東の写真『閲兵式の代表を面接する毛主席』（図
4.41¹⁷⁹）の後には、軍隊を毛沢東に検閲させるように、海軍・
陸軍・空軍の兵器と軍事演習の写真を多く掲載した。これら
は軍隊の武器と訓練の記録写真というよりは、指導者に軍隊
の成績について報告するための成果証明の写真に見える。

まずは、陸軍の大型兵器戦車の前進する勢いを撮った『大
きな流れ』（図 4.42¹⁸⁰）である。次に、雲の上に飛んでいる
空軍の戦闘機の写真『祖国の領空を防衛するシルバーのツバ
メ』（図 4.43¹⁸¹）。最後に、海軍の魚雷を発車する戦艦の写真『魚雷発射』（図 4.44¹⁸²）。

¹⁷⁸ 前書き，解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁷⁹ p1，解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁸⁰ p3，解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁸¹ p4，解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁸² p5，解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

これら海軍、陸軍、空軍の大型兵器を示した三枚の写真を通じて、当時の中国の軍隊の自慢の戦力をも示した。

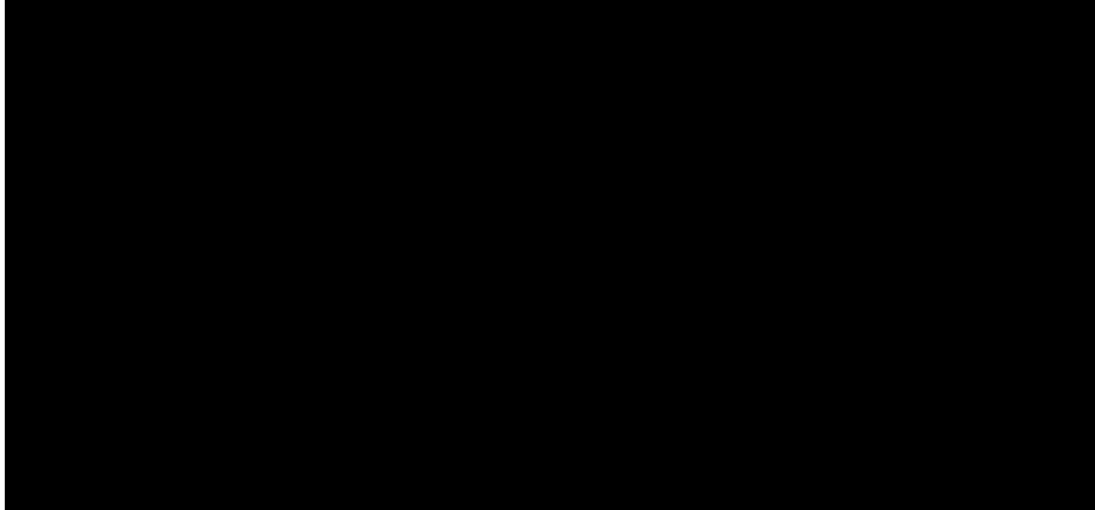


図 4.42 張拳，大きな流れ

図 4.43 胡曉行，祖国の領空を

図 4.44 鄧鈞照，魚雷発射

軍隊の成果報告書と見られるこの写真集では、大型兵器の次に、軍事演習の写真（図 4.45¹⁸³、図 4.46¹⁸⁴、図 4.47¹⁸⁵）を使い、兵士たちが骨身を惜しまず訓練する姿を表現した。

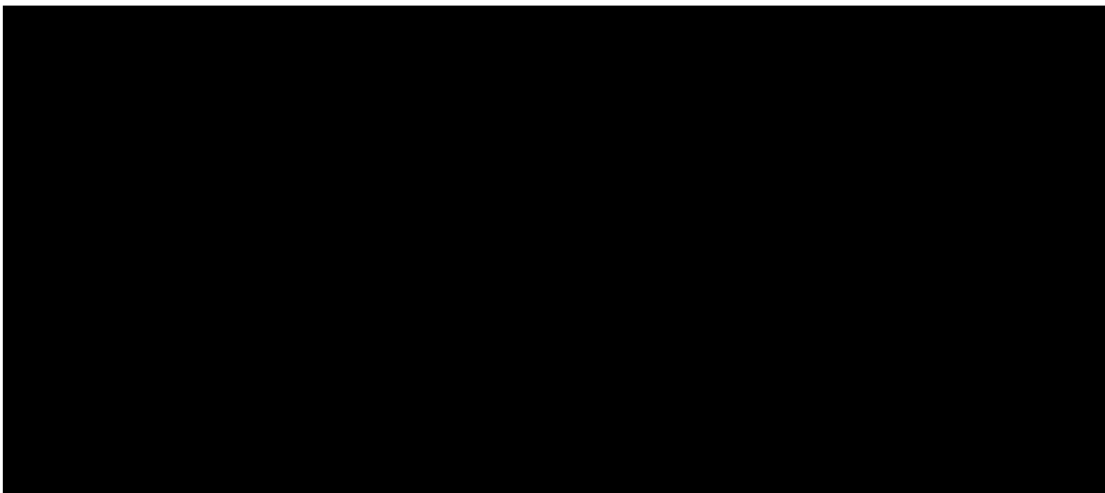


図 4.45 于天為，闊歩する

図 4.46 顧文榮，雪の上で訓練

図 4.47 李夫培，川を渡る

する

¹⁸³ p2, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁸⁴ p11, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁸⁵ p13, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

『中国人民解放軍 撮影芸術展覽作品選集』に掲載された写真の中には、工業、農業、商業に関する写真がほぼなかった。海軍、陸軍、空軍の兵器と軍事演習の写真以外にも、兵士と庶民との良好な関係を示す写真も多かった。特に、新疆やチベットのような少数民族が集まる不安定な地域の兵士と庶民との良い関係を表現している写真は少なくない。張芸学と馬慶雲が撮った写真『解放軍を愛するチベット人民』（図 4.48¹⁸⁶）のタイトル、そしてその写真の中のチベット人が兵士にお茶を入れる動作からは中国共産党にとって望ましいチベット人の態度とは一体どのようなものであるかがわかるだろう。それは中国共産党の統制に従う一方で、中国共産党にも奉仕する立場と態度である。楊明輝が撮った写真『民謡を収集する兵士たち』（図 4.49¹⁸⁷）は、少数民族の文化を尊重する解放軍の態度を示した。また、胡駝中が撮った写真『イ族女民兵』（図 4.50¹⁸⁸）は、少数民族の老若男女が解放軍と協力して中国を守っていることを視覚化した。

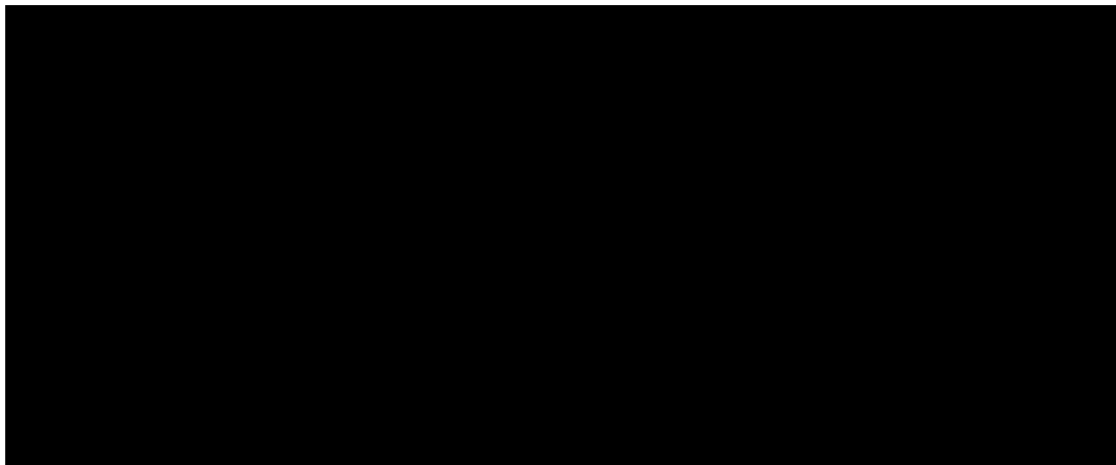


図 4. 48 張芸学と馬慶雲，解放軍を愛するチベット人民
図 4. 49 楊明輝，民謡を収集する兵士たち
図 4. 50 胡駝中，イ族女民兵

¹⁸⁶ p38, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覽作品選集』上海人民美術出版社
¹⁸⁷ p46, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覽作品選集』上海人民美術出版社
¹⁸⁸ p62, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覽作品選集』上海人民美術出版社

以上の内容のほか、多く載せられた兵士たちの「日常生活」の写真にも注目すべきだと考える。その「日常生活」とは、兵士たちの硬い動きと笑顔から、演出された日常であることがわかるだろう。閲兵式時の揃った足並みと同じように、写真の中では兵士たちの笑顔すら揃っている。今まで引用した写真の中の農民と労働者の笑顔もそれと同じように見える。しかし実際の日常生活の人々は、いつも笑顔を出しているわけではない。そのため、この揃った笑顔は、この年代の写真の一番大きな違和感である。様々なことをしている人間は様々な表情を持っている。写真『将軍と別れる』（図 4.51¹⁸⁹）、『将軍の宝物』（図 4.52¹⁹⁰）、『キャプテンと水兵』（図 4.53¹⁹¹）は、軍隊の中の士官と普通兵士の親しい上下関係表現する目的で撮られた写真だと考える。将軍たちの持つ兵士たちを自分の子供のように愛する感情が、「日常生活」の瞬間と笑顔を通じて示された。写真『将軍と別れる』は、仕剣が撮った兵士と将軍とが別れる場面を撮ったものである。しかし、将軍の兵士から離れがたい気持ちと兵士の寂しい気持ちが満ちている瞬間においても、写真の登場人物の全員がよい笑顔を見せている。この表情は別れる時より、歓迎する時にふさわしい。また、写真『キャプテンと水兵』の中で人々が笑っている様子やオールを持つ姿を見ると、これは公園の湖のボートに乗る時の記念写真だと思える。

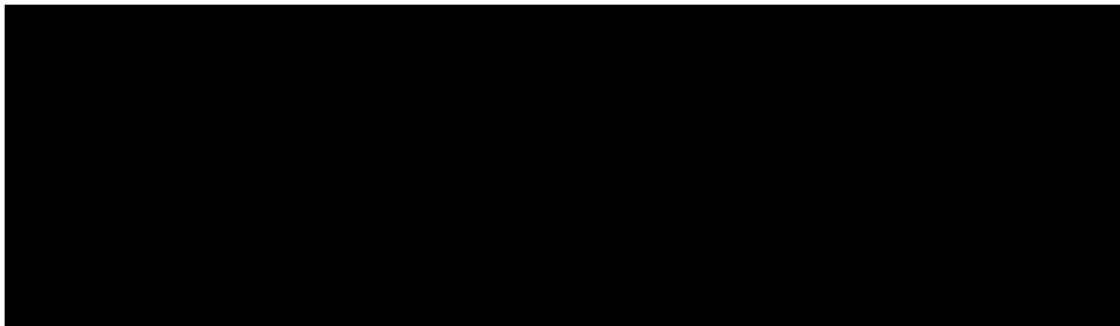


図 4.51 丘仕剣、将軍と別れる

図 4.52 高琪、将軍の宝物

図 4.53 龐永祥、キャプテンと

水兵

次の三枚の写真は、兵士たちの訓練以外の「日常生活」を表現した写真である。

¹⁸⁹ p19, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放军 撮影芸術展覽作品選集』上海人民美術出版社
¹⁹⁰ p21, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放军 撮影芸術展覽作品選集』上海人民美術出版社
¹⁹¹ p31, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放军 撮影芸術展覽作品選集』上海人民美術出版社

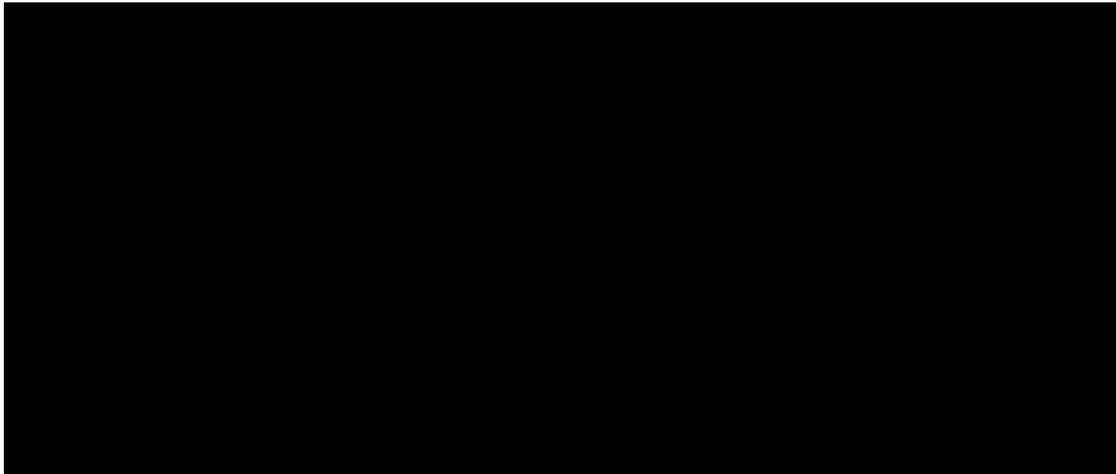


図 4.54 婁春青・徐明治，故郷 図 4.55 呉雲竜・杜心，食器の
を賛美する 普通の音ではない 図 4.56 劉峯，氷上釣り

写真『故郷を賛美する』（図 4.54¹⁹²）は、兵士が自分の故郷を賛美する軍隊開催イベントの記録写真である。画面の右から一人目の兵士がカメラに向ける視線、笑っている全員の表情、そして主役の家郷を賛美するために立てられた親指などから、カメラマンが指示を出していることがわかる。写真『食器の普通の音ではない』（図 4.55¹⁹³）の右から二番目の兵士の少し硬い笑顔は、この現場における演奏にとっては少し調和しない存在であるかもしれない。着色した写真『氷上釣り』（図 4.56¹⁹⁴）からは、中国の伝統的な年画¹⁹⁵のテーマ「年年有余（ねんねんゆうよ）」¹⁹⁶を連想することができる。

本章でここまで取り扱った写真のように、複数の写真の中でも人々が皆同じような笑顔をしていることは、「記念写真」の中でよく見られる「統一している笑顔」と同様のものだ。このように推測すると、今まで紹介した写真は、「記念写真」のジャンルに分類することができるだろう。

¹⁹² p26, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁹³ p27, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁹⁴ p33, 解放軍画報社編(1962)『中国人民解放軍 撮影芸術展覧作品選集』上海人民美術出版社

¹⁹⁵ 年画とは、中国の民間絵画であり、春節に家で飾られ、幸福・豊作・金儲けなどの願望を表している装飾絵画である。

¹⁹⁶ 年年有余とは、毎年の年末に金銭と食糧に余りがあり、ゆとりある生活ができるという願望を指す言葉です。この中で使われている漢字「余」と「魚」は中国語で同じ発音なので、「魚」テーマの年画がたくさんある。

労働者、農民を被写体とする写真は、中国共産党の功績の「証拠となる写真」と見られる一方で、カメラマンに指示によって選ばれた場所で決められたポーズをとった一般人の記念写真とも見られる。換言すればこれは、旅行した時に有名な観光スポットの前で撮るような記念写真と同様に、被写体が大躍進の成果の前で撮られた記念写真である。カメラマンにとっては、大躍進の成功を反映する証拠となる写真を撮れたとも言える。一方で被写体にとっては、大躍進の成果の前で撮られることで、自分が大躍進の成功に貢献した記念写真であるように見せることができる。そのため、カメラマンの指示を受けなくても、自分はこの素晴らしい時代に存在していると考え、彼らのような被写体は自然に笑ったのであろう。

第5節 絶え間なく続く文芸会議と政治運動

前章では、1958年から1965年に様々な写真展に基づいて出版された写真集の写真を紹介し、この年代の写真出版物の前書きの様式と写真様式とを述べた。そして本節では、1958年から1965年までの写真事情をめぐる政治状況を述べていきたいと思う。

1958年3月、「百花齊放百家争鳴」がもたらした「反右派運動」が終わった後、毛沢東は新たな文芸創作方法「革命リアリズムと革命ロマン主義の結合」を提起した。『1958年撮影芸術選集』の前書きの中で、「革命リアリズムと革命ロマン主義の結合」の作品の特徴を次のように述べた。「社会生活を反映する作品と、自然風景を反映する作品は、新たな内容を表現することができる。また、作品の中で革命リアリズムと革命ロマン主義との結合を反映することもできる。つまり、このような作品は、ただ現実生活の再現ではなく、人々の未来の良い生活に対する憧れを引き起こし、社会主義国家を建設して共産主義国家になれる自信を引き起こすことができる」¹⁹⁷これは言い換えれば、現実の物事（革命リアリズム）を撮っていても、社会主義国家を建築する情熱と意気込み（革命ロマン主義）を引き出すことが最も重要であることを示している。

1958年9月27日に、中国文聯主席団拡大会議で「文学芸術の共産主義思想性を高め、共産主義精神を使い人民を教育する」という宣言を提起した。同年11月、中国撮影学会は

¹⁹⁷ 前書き、中国撮影芸術選集編集委員会編(1959)『1958年撮影芸術選集』人民美術出版社

北京で開催した第二次全国理事会拡大会議において、中国文聯主席団拡大会議が提起した宣言に応じた。「写真芸術と文学芸術と同様に、現実を反映する一方で現実を指導している。時代の先駆者としての写真従事者は、人民の生活の中から生まれ出た新物事、新思想、新作風、新風習、新品性を撮ることにより、人民の政治思想と覚悟を向上させることと、人民が自信を持ち社会主義を建設することに貢献する。そのため、われわれは、革命リアリズムと革命ロマン主義とが結合している創作方法を使い、自分の作品の思想性と芸術性を向上しなければならない。」¹⁹⁸中国写真学会は中国文聯の宣言と写真を結んで撮る内容に関してさらに詳しく説明した。換言すれば、中国写真学会は中国の写真従事者が必ず中国共産党の新たな文芸方針に従うことを宣言した。

「百花斉放」は自由に芸術創作することができる方針だと理解すれば、「革命リアリズムと革命ロマン主義の結合」は「自由」に制限を加えた文芸方針だと理解できる。それは言い換えれば、自由に芸術創作することではなく、「現実を指導する」という明確な目的を持って創作することである。

1958 年 12 月に湖南省の故郷人々の食料品が深刻な不足状態に陥っていることを目撃した国防部長彭德懷は、1959 年 7 月に開催された廬山会議において、「人民公社」を公然と批判した。また、彭德懷は毛沢東へ「大躍進」政策の問題点に関する手紙を渡した。しかし、怒った毛沢東は彭德懷の意見を聞き入れなかった。もともと「大躍進」政策を検討する目的であった廬山会議は、彭德懷の予想外の意見書により、主に彭德懷の「資産階級からの攻撃と資産階級の復活」に対して厳しく批判をする会議へとなった。1959 年 9 月 17 日、彭德懷元帥の国防部長職が解職された。その後、林彪元帥は国防部長の職を引き継いだ。

廬山会議における彭德懷から毛沢東への意見は「右派からの攻撃」とみなされた。そうして彭德懷を批判する同時に、毛沢東はもう一度「反右傾闘争運動」を始めた。ここで「右傾」を批判するようになったので、「左傾」した「大躍進」政策を反省することができなくなった。廬山会議とその後の「反右傾闘争」の影響を受け、写真従事者たちは、さらに左傾した「大躍進」政策の成果を強く反映できるような写真を撮らなければならなくなった。

¹⁹⁸ p.355, 石少華(1982)『撮影理論和实践』新華出版社

廬山會議の一年後、1960年7月22日から8月13日にかけて、第三次全国文学芸術工作者代表大会が開催された。この会議の中で「革命リアリズムと革命ロマン主義の結合」という『両結合』の創作方法が、最も優れている創作方法だとして認められた。また、毛沢東の「労働者・兵士・農民に奉仕する」という文芸方針をここでもう一度強調した。第三次全国文学芸術工作者代表大会の開催期間中の7月30日から8月4日に、中国撮影学会の第二次全国代表大会は北京記者礼堂で開催された。「反右傾闘争運動」を背景とするこの二つの会議では、中国共産党の文芸政策を謳歌することが当然であった。

中国撮影学会石少華は『我が国の写真芸術がさらに繁栄するように』を演説した。以下はこの演説原稿から抜粋した文である。

「我が国の人民の写真芸術は、毛沢東同志の『延安文芸座談会での講話』が発表してから、ずっと『文芸は労働者・兵士・農民に奉仕する』の方向を沿って発展している。われわれの写真芸術は、党の各時期の中心的な仕事と緊密に結びつけ、直接的に党がリーダーである社会主義建設事業に奉仕する。…中略…われわれの写真創作の目的は、全国人民の社会主義と共産主義に対する覚悟を向上させることと、社会主義建設事業の発展を推進することである。…中略…写真は、造形的な宣伝武器である。しかも、写真は、言語と文字に制限されていないので、人民に理解されやすい。…中略…我が国の写真芸術は、労働者・兵士・農民と社会主義建設事業に奉仕する時、『百花斉放、百家争鳴』の方針に従ったため、写真作品のテーマ・様式・作風などはさらに多種多様となった。…中略…時代の息吹を捉え、党の方針と政策を宣伝している報道写真は、繁栄する我が国の写真芸術のもう一つの側面である。…中略…我が国の写真芸術は、党のリードと社会主義方向に従えば、様々な側面で著しい成績を獲得することができる。…中略…写真は我が党の重要な宣伝道具の一つである。…中略…写真作品を通じて、われわれの社会主義革命と社会主義建設の偉大な成果を存分に反映するために、全国人民のやる気と意気込みを沸き立たせるために、われわれは党の『百花斉放、百家

争鳴』という文芸方針を徹底的に実行しなければならない。…中略…創作方法について、われわれは革命リアリズムと革命ロマン主義の結合を提唱する。われわれの写真創作は、新たな生活を意欲的に褒めたたえと同時に、人民が奮起して向上するのを激励する必要がある。」¹⁹⁹

『我が国の写真芸術がさらに繁栄するように』は、第三次全国文学芸術工作者代表大会の様々な文芸に関する論説に応じながら、1942年の『延安文芸座談会での講話』から1958年の「革命リアリズムと革命ロマン主義の結合」までの中国共産党の文芸方針、つまり毛沢東の文芸方針が中国写真に与えた良い影響を論じた。この演説原稿は、1949年から1965年までの中国写真の「中国人民を教育・激励する」目的と「政治に奉仕する」役割をうまく説明したと考える。

大躍進政策の失敗がもたらした大飢饉など重大な情勢に直面していた中国共産党は、1962年1月11日から2月7日まで、中国共産党中央拡大工作会議を北京で開催した。中央から地方における七千人くらいのリーダーと幹部が参加していたこの会議は、「七千人大会」とよく呼ばれている。七千人大会における劉少奇の報告演説の中では、中国共産党中央を代表して自我批判（中国共産党は中国共産党自身を批判する）や、さらに大躍進にもたらされた大飢饉などの失敗を「天災が三分、人災が七分であった」とするなどの事柄が述べられた。しかし、劉少奇は責任を取るべき人を詳しく述べなかった一方で、三面紅旗の正確さを強調した。七千人大会を開催したのは、「大躍進」運動の終わり頃だったと見られる。毛沢東は、この会議で「社会主義の経験が不足していた」と自己批判した後、政務の第一線を退き、政務を劉少奇、周恩来、鄧小平、陳雲に任せた。劉少奇、周恩来、鄧小平、陳雲は、大躍進政策によって疲弊した経済の回復に尽力した。

七千人大会の後、中国共産党の新しいリーダー層は、経済回復だけでなく、文芸活動の方向性にも尽力した。1962年4月30日、中共中央は文芸政策『現在文学芸術仕事のいくつかの問題に関する意見』を公布した。この政策は八つの面から文芸仕事を論じたため、『文

¹⁹⁹ pp.257-268, 石少華(1982)『撮影理論と実践』新華出版社

芸八条』とよく呼ばれている。「一、さらに百花斉放、百家争鳴方針を徹底的に実行する。二、作品の質を上げる。三、批判的に民族文化遺産を受け継ぐ、批判的に外国の文化を吸収する。四、正確に文芸批評活動を行う。五、創作時間を確保した上で、労働と休息のバランスをとる。六、優秀な人材を育成する、優秀な作品を奨励する。七、団結を強める一方、改造を続ける。八、リードの方法とリーダーの仕事のあり方を改善する。」『中国撮影芸術史』の中で、この『文芸八条』を高く評価した。「『文芸八条』は、大躍進の経験と教訓をまとめ、左傾文芸思想を抑制し、文芸創作の規則を重視し、文芸従事者を鼓舞する文芸政策である。」²⁰⁰

月に叢雲、花に風。よいことは長続きしない。『文芸八条』が公布されてから半年経たずして、ある程度自由に創作できる時代の恩恵を受けていた文芸従事者は、毛沢東が発起した「社会主義教育運動」を迎えた。

劉少奇をはじめとするリーダー層は、自由市場における商売の許可、農民の自家保有地の所有許可・帝国主義との衝突緩和などの政策を打ち出した。毛沢東は、この一連の新たな政策から資本主義の復活の兆しを感じ、自分の社会主義国家の建設に費やした努力を台無しにしないように、1962年9月に開催された中国共産党中央八届十中全会において、「階級闘争を絶対忘れないで」という政治スローガンを言い出した。1963年5月に、毛沢東は「現在農村におけるいくつかの問題に関する中国共産党中央委員会の決定（草案）」を公布した。この文書の公布後、全国で「社会主義教育運動」運動が始まった。「社会主義教育運動」は、「四清五反運動」とも呼ばれている。「四清運動」とは、農村部の幹部を闘争対象として、農村の帳簿・倉庫・財物・工分（労働点数）を徹底的に処理することである。中国語の「清理」は「処理・整理」の意味であるので、「四清運動」と書く。「五反運動」とは、都市部の文教機関と工場の幹部を対象として、幹部の汚職行為と窃盗行為、投機行為、浪費行為、分散主義、官僚主義に反対するという意味である。劉少奇と鄧小平は、「社会主義教育運動」の実行を担当していた。

²⁰⁰ p.439, 陳申・徐希景(2011)『中国撮影芸術史』生活・読書・新知三聯書店

幹部を対象として政治運動を行うと同時に、1963年12月12日と1964年6月27日に、毛沢東は文学芸術に二つの指示を出した。

「各種の芸術様式——演劇、伝統芸能、音楽、美術、舞踊、映画、詩と文学等々は問題が多く、問題がある人の数も多い。様々な部門で行われた社会主義的改造の効果は、微々たるものである。多くの部門は今まで「死人」に支配されていた。映画、新詩、民謡、美術、小説は低く評価をできないが、多くの問題が存在している。演劇などの部門に存在する問題は特に大きい。社会経済の基盤は変わったが、この基盤に奉仕する上部構造の中の芸術部門は、非常に大きい問題であった。この問題を解決するために、調査研究から着手し、真剣に取り組むべきだ。

多くの共産党人は封建主義と資本主義の芸術を熱心的に提唱しているのに、社会主義の芸術を提唱することには熱心的ではない。これは、まことに怪しいことだろう。」（1963年12月12日の指示）

「これらの協会と、これらの協会が握っている刊行物の大多数（数少ないがいくつかはよいものもあるとのことだ）は、この十五年以来、基本的に（すべての人ではなく）党の政策を実行せず、役人となって旦那風を吹かせ、工農兵に近づかず、社会主義の革命と建設を反映せず、最近の数年は修正主義すれすれにまで落ちている。もしこのような協会と刊行物を改造しなければ、将来のある日に、必ずハンガリーペーターフィクラブのような団体になる。」（1964年6月27日の指示）

この二つの指示は、文芸界の活動全体に対して全面的否定に等しいような厳しい批判であると言える。これによって、文芸界は極左的な方向へ歩み始め、文芸界におけるもう一つの整風運動が始まったと言える。

第4章 文化大革命時代の写真

第1節 軍隊からの宣伝活動

1962年の「七千人大会」で、劉少奇をはじめとする中国共産党のリーダー層は、大躍進政策の失敗に対する自己批判をした。毛沢東ですら大躍進政策の失敗の責任があるという意思を表した。しかし、1959年廬山会議の後、毛沢東の提案によって彭德懷の代わりに国防部長となり、毛沢東の味方であった林彪は「七千人大会」でもう一つの意見を出した。「社会主義建設総路線は、自身の問題ではない。毛沢東の思想は常に正しい。さまざまな困難が生じたのは、毛主席の指示、毛主席の警告、毛主席の思想の通りに行われなかったからだ。われわれの工作がうまく行く時は、毛主席の思想が順調に貫徹されている時であり、毛主席の思想が妨害を受けない時である。毛主席の意見が尊重されない、あるいは大きな妨害を受けた時に、事態に支障が出るのである。」林彪は毛沢東に対して濃厚な個人崇拝を示すこ

ような演説を行った後、さらに軍隊の中でも毛沢東に対する個人崇拝を普及し始めた。

軍隊で毛沢東思想の普及と毛沢東に対する個人崇拝の提唱するために、毛沢東の著作中の警句を暗記することを兵士に要求することに加え、毛沢東思想を勉強する模範を作った。写真『毛主席の良い戦士——雷鋒』（図5.1²⁰¹）の中の主人公雷鋒は、軍隊で毛沢東思想を勉強する模範人物である。文化大革命時代に有名な「毛主席の本を読み、毛主席の言うことを聞き、毛主席の指示を従い、毛主席の良い戦士になる」という言葉は、雷鋒から言い出した言葉である。1962年に交通

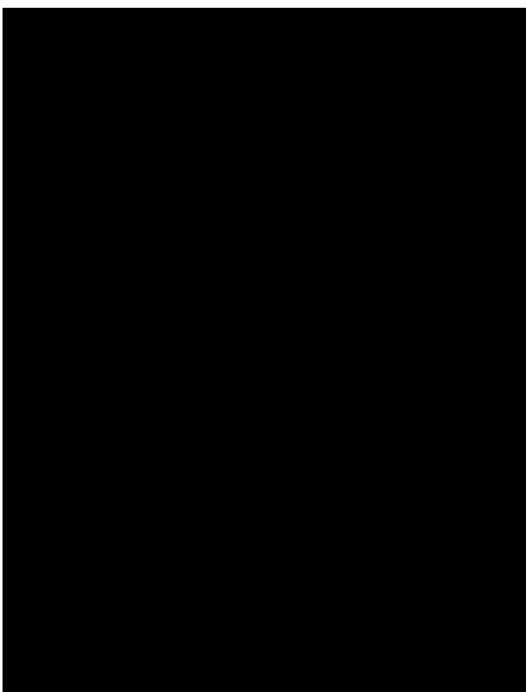


図5.1 張峻, 1961, 毛主席の良い戦士——
雷鋒

事故で死去した雷鋒は、人を助けることが好きな人間であった。1963年3月5日の『人民

²⁰¹ p.48, 中国摄影家协会編(1999)『中国摄影五十年』浙江摄影出版社

日報』には毛沢東が書かれたスローガン「雷鋒同志に学ぼう」を掲載された。そして、毛沢東の「人民に奉仕する」という理念を実践した雷鋒を軍隊の兵士たちの良い手本として、林彪は兵士たちみんなが雷鋒を真似し、党の歯車になれるように、軍隊の中で「雷鋒同志に学ぶ運動」を展開した。

近年の研究によると、雷鋒自身の多くの人助けの経緯が詳しく書かれ、広く普及されていた『雷鋒日記』は、瀋陽隊軍区文化部によって偽造されたものと明らかにされた。無論、上記の写真『毛主席の良い戦士——雷鋒』も演出された写真である。雷鋒を軍隊の模範的な兵士として全国の軍隊と民間に向けて宣伝するために、『雷鋒日記』のような文字資料の以外にも、様々な視覚的な資料が必要であった。瀋陽隊軍区のカメラマン張峻や他のカメラマンは、『雷鋒日記』の中に書かれた事績に基づいて、多くの写真を撮った。撮影作業を完全に終わらせていない段階で雷鋒は死去した。多くの写真選集に掲載された『毛主席の良い戦士——雷鋒』は、軍隊の運転手を担当していた雷鋒のソ連産の車の代わりに、中国産の「解放」というブランドの車が撮影道具として使われた。中国とソ連の国交がほぼ断絶していたあの時代に、ソ連ブランドのロゴを中国解放軍の模範戦士の写真の中に用いることは容易に想像できなかったことだと考える。そのため、「中国共産党は中国人民を解放した」とことと「中国解放軍」という二つの意味を象徴していた「解放」ブランドのロゴがある車を使うことが合理的であっただろう。『毛主席の良い戦士——雷鋒』は、構図、露出、ポーズ、笑顔などにおいて、完璧だと言える一枚の写真だが、洗車したばかりの車のようにピカピカしているものを直接的に左手で触ることは、現実には合理的ではないことだと考えられるだろう。また、洗車している瞬間を撮ったようだ、徽章をつけた綺麗な服に水の跡が見つからないことや、視線が車を向くことはなく、車の先頭と逆の方向を見ていることなどからも合理的ではないシチュエーションだと考えられる。

復元された現場で、選ばれた道具を使い、雷鋒の人助けする対象を演じるモデルと一緒にカメラに収められる雷鋒は、記念写真を撮っている人だとも見られるだろう。あるいは、雷鋒は、「社会主義教育運動」と「毛沢東思想を学ぶ運動」という題名の架空映画のスチール写真の中の主人公とも想像されるかもしれない。

1963年11月、毛沢東は「人民解放軍に学ぼう」というスローガンを打ち出した。毛沢東思想を習う人民解放軍に学ぶことを人民に呼びかけることは、「毛主席の本を読み、毛主席の言うことを聞き、毛主席の指示を従い、毛主席の良い戦士になる」雷鋒同志に学ぶのを人民解放軍に呼びかけることと同じようなものだと考えられる。結局それらは、毛沢東思想を学ぶことを通じて毛沢東に対する個人崇拜を強化することとなる。つまり、社会主義教育運動、雷鋒同志に学ぶ運動、人民解放軍に学ぶ運動などの運動の根本的な出発点は、毛沢東に対する個人崇拜を強め、毛沢東の権力を固めることである。

毛沢東のスローガン「人民解放軍に学ぼう」がもたらした結果の一つは、軍隊の影響力を強めることである。軍隊の影響力が強くなったと同時に、中国共産党中央軍委第一副主席と国防部長を兼任する林彪の影響力と権力もますます強くなった。うまい汁を吸った林彪は、1964年5月に、士官と兵士たち向けの毛沢東思想を勉強する教材として、軍隊の中で「紅宝書」とよく呼ばれている紅表紙の『毛沢東語録』を発行した。

第2節 文化大革命の開始

1956年2月ソ連共産党第20回党大会においてニキータ・フルシチョフがスターリンを全面批判することに、毛沢東はかなりのショックを受け、自分の権力と影響力を失うことへの不安を抱きはじめた。また、1950年代末の人民公社政策や大躍進政策の失敗によって、1962年代の七千人大会における指導部での実権を確実に失った。しかし、権力を失ったことが不満だった毛沢東は、林彪、江青、康生などに助力をもらい、文芸界や文化機関や宣伝機関に対する批判を始動した。

1965年11月11日の上海『文匯報』に、江青と張春橋の企画のもと、姚文元が執筆した文章「新編歴史劇『海瑞罷官』を評す」が掲載された。当時の北京市副市長を務めていた中国歴史研究家呉晗に対するこの文章についての批判は、文化大革命の始まりの嚆矢となっていた。

『海瑞罷官』（官員海瑞の免職）は、明朝の正義かつ清廉な官員海瑞のことに基づいた呉晗による京劇脚本である。この脚本の中で、海瑞は、悪徳地方官僚を懲罰し、民衆を冤罪か

ら救済し、没収された土地を民衆に返還するなど地方の一般民衆の味方として描かれ、地方官僚・悪質ボスと闘争していた。また、海瑞は、嘉靖皇帝の誤りを諫めて上訴した。結局、海瑞は免職されたが、免職の直前に地方官僚と悪質ボスを処刑した。

「『海瑞罷官』は決して芳しい香草ではなく、毒草である」と主張している姚文元の文章の中では、海瑞のやったことが明白的に記録していた史料がないことを踏まえて、呉晗によって描かれた海瑞は偽海瑞だとされた。またそこでは、官僚に没収された土地を民衆に返還することは、人民公社政策を批判することとして認識された。民衆を冤罪から救済することは、反右派運動の中で批判された右派分子が冤罪を晴らしたいという願望と関連づけられた。さらに、嘉靖皇帝を諫める海瑞は、廬山会議に毛沢東に直接的に意見を言い出した彭徳懷と関連づけられた。つまり、姚文元の文章「新編歴史劇『海瑞罷官』を評す」によると、『海瑞罷官』は、彭徳懷を免職することを実行した毛沢東を風刺・影射した京劇だと見られるようだ。1967年12月21日に、毛沢東ははっきり「彭徳懷は、まさに海瑞だ」²⁰²と言ったことがある。

呉晗の書いた『海瑞罷官』が初めて厳しく大規模的に批判された原因は、北京市副市長を批判することによって、当時の北京市長彭真を巻きこむ可能性を見据えたからであった。もし劉少奇の腹心の部下である彭真がこの事件の巻き添えにされたら、劉少奇も批判される可能性があった。その背景は、劉少奇が七千人大会で率先して自我批判を行ったために、同調していた会議の圧力で毛沢東も不本意の自我批判をしたことが挙げられる。また、劉少奇側の中国共産党リーダーたちは、毛沢東の経済政策と農業政策などの政策とほぼ真逆の政策をさらに実施した。したがって、ニキータ・フルシチョフがスターリンを全面批判するように、劉少奇が自分を批判する可能性があると言っていた。自分を守るために、そして権力を奪回するために、『海瑞罷官』を批判することをきっかけとして、毛沢東は、徐々に文化大革命を始動し始めた。『海瑞罷官』に対する批判運動も、演劇領域から史学領域、哲学領域、文芸界などの社会科学と芸術領域に広まっていき、全国規模の学者と文芸家に対する政治批判運動となった。

²⁰² p.711, 徐中約(2001)『中国近代史(下冊)』中文大学出版社

1966年2月5日、彭真などの五人から構成された「文化革命五人小組」は2月3日に開催された「文化革命五人小組会議」の内容を、『当面の学術討論についての報告提綱』としてまとめて中国共産党中央に提出した。2月12日に、中国共産党中央の文章として、『二月提綱』を全国に下達した。『二月提綱』と略称されるこの文書は、展開している政治批判運動に制限を加え、政治運動から学術討論に変えるなど厳しい政治批判運動にならないようにすることを主張していた。

『二月提綱』を企画すると同時に、1966年2月2日から2月20日に、江青は林彪の支持下で、上海で「部隊文芸工作座談会」を開催した。1966年4月10日には、この座談会の内容をまとめた『林彪同志が江青同志に委託して開いた部隊文芸工作座談会紀要』も、『二月提綱』と同じように中国共産党中央の文章として下部に通達された。『二月紀要』とよく呼ばれる『林彪同志が江青同志に委託して開いた部隊文芸工作座談会紀要』が通達される時、紀要は、文芸戦線における階級闘争の情勢分析と階級闘争の原則や方針、政策を提出した。紀要に提出されたこの内容は、軍隊だけでなく、地方でも適用でき、全ての文芸戦線にも適用できる²⁰³というコメントが付け加えられた。

『二月提綱』と『二月紀要』は、毛沢東の承認を全てもらった後に通達した中央文書であるが、3月末に毛沢東は彭真が主催した『二月提綱』を全面的に否定した。つまり、劉少奇側の官僚たちが作り上げた『二月提綱』に対する異議はないことを示した一方で、毛沢東は、林彪と江青が企画した『二月紀要』を推した。結局、1966年末に、「文化革命五人小組会議」を主宰した『二月提綱』を承認したことが理由で、劉少奇と彭真は厳しく糾弾された。

林彪に「極めて大きな現実的意義を有するばかりではなく、深遠な歴史的意義を有するものである」と評価された『二月紀要』という中央文書は、『延安文芸座談会での講話』の代わりに、文化大革命時代の重要な文芸方針となった。

『二月紀要』は三つの部分に分かれ、主な内容は、党内・軍内・文芸界のいずれについても重要な職務をもっていない江青を持ち上げることであった。その提

²⁰³ p.73, 席宣・金春明(2006)『“文化大革命”簡史』中共党史出版社

起するところによれば、文化戦線には先鋭な階級闘争が存在しており、基本的に毛主席の指示が実行されておらず、「毛主席の思想と対立する」反党反社会主義の一本の黒い線によってわれわれの政治がほしいままにされている」としていた。また、文芸界には「黒い八つの理論」、即ち「真実描写」論・「リアリズム大道」論・「リアリズム深化」論・反「題材決定」論・「中間人物」論・反「きな臭さ」論・「時代精神統合」論、および「逸脱背徳」論が存在しているとして、恣意的に批判を拡大し、「文化戦線上の社会主義大革命を断固として実行し、徹底的にこの黒い線をやっつけよう」と呼びかけた。²⁰⁴

1966 年 5 月 4 日から 5 月 26 日まで、北京で中国共産党中央政治局拡大会議が開催された。5 月 16 日に、この会議では『中国共産党中央委員会通知』（『五一六通知』とよく呼ばれる）が採択された。その『五一六通知』の中で、毛沢東の文化大革命を推進する主導的な思想である「プロレタリア階級独裁下の継続革命の理論」が初めて提起された。『五一六通知』は、文化大革命を発動、指導する綱領的な文書である。また、この会議は、毛沢東の「中央から修正主義が出る」という間違った認識と林彪の個人崇拜理論を全党と全国の規模に広げ、文化革命指導小組をもう一度設立した。『五一六通知』の通達とこのような一連の出来事により、中国に深刻な災難をもたらす文化大革命は全面的に発動された。

1966 年 8 月の中国共産党中央委員第 8 期 11 中央委員会全体会議で、『中国共産党中央委員会のプロレタリア文化大革命に関する決定』が通過された。「文化大革命」²⁰⁵という用語が初めて正式に中国共産党中央委員によって明らかになった。

第 3 節 「ネガティブ」な十万枚の文革写真——李振盛の写真

²⁰⁴ p.730, 陳東林・苗棣・李丹慧(1997) 徳澄雅彦・西紀昭・山本恒人・園田茂人・三好章・新谷秀明訳『中国文化大革命事典』中国書店

²⁰⁵ 文化大革命（全称はプロレタリア文化大革命で、略称は文革である）は、名目は「封建的文化、資本主義文化を批判し、新しく社会主義文化を創生しよう」という政治・社会・思想・文化の改革運動だった。実際は、中国共産党の権力闘争である。

「文革の間に、中央文革小組は、「きわめて良い情勢」を強く宣伝することを全国のマスメディアに要求した。新聞記者が「ネガティブ」の写真（当時の札を掛けて批判すること・高い帽子を被ること・街中引き回して見せしめにする・人を殴ること・家財を没収すること・刑場での銃殺刑の様子および様々な人を厳しく苦しめる様子）を撮ることが禁止された。文革は中期の段階に入り、「中央文革小組」は文化大革命に恥をかかせるような写真を回収・処分する命令を出した。各省の革委会宣伝組と大学・専門学校の紅衛兵は、フォトジャーナリストにネガを出させた。多くのフォトジャーナリストはその命令に従った。結果として、回収された多くのネガが燃やされてしまった。」²⁰⁶

本章で取り扱う文化大革命時代に撮られた写真には大きく三つの分類の仕方があると思う。一つ目は、「ポジティブ」な写真と「ネガティブ」な写真に分ける方法である。二つ目は、「現実」（演出された写真または政治面が正しい写真）を撮った写真と「真実」（出来事をありのまま（演出せず、加工せず）撮る）を撮った写真に分ける方法である。最後は、これから論じる李振盛が撮った写真と他のカメラマンが撮った写真に分ける方法である。本論文がここまで進んで、ようやく政治運動の本当の様子が見られるようになった。

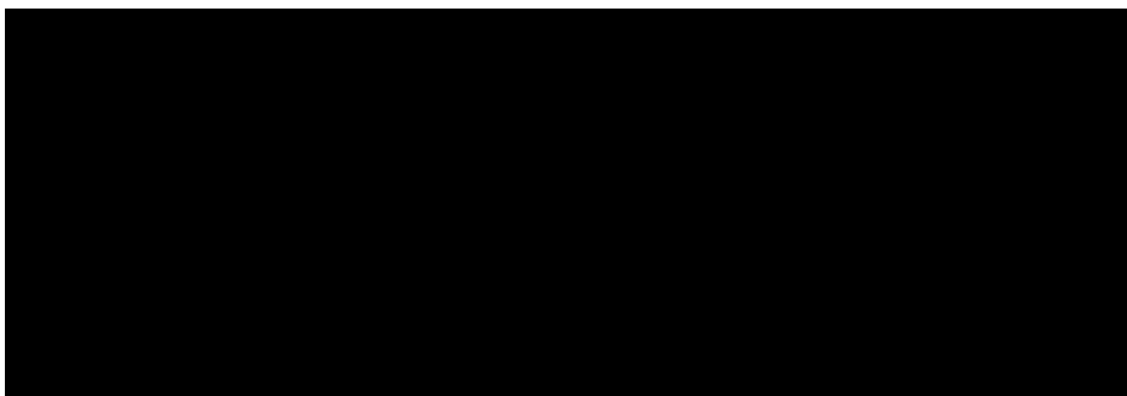


図 5.2 李振盛, 1965,

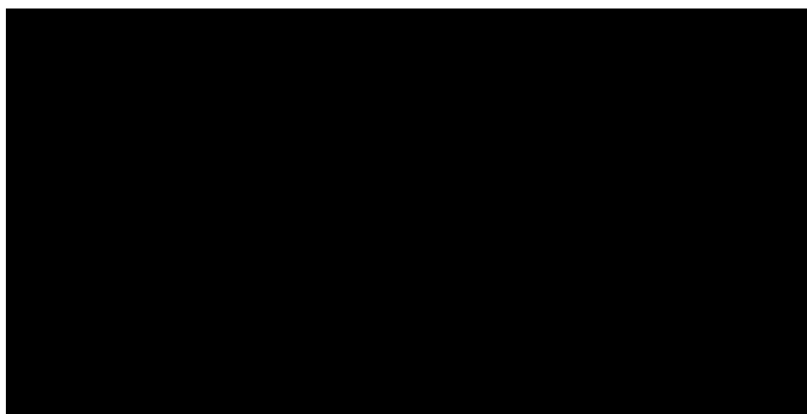
図 5.3 李振盛, 1965,

図 5.4 李振盛, 1965,

²⁰⁶ p.207, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

上の三枚の写真（図 5.2²⁰⁷、図 5.3²⁰⁸、図 5.4²⁰⁹）は、前章に述べた「四清運動」を展開している様子である。図 5.2 は、四類分子は銃を配する民兵に拘留されている様子である。地主・富農・反革命分子・破壊分子は、四類分子と呼ばれていた。図 5.3 は、批判されるべき富農と見做された二人の農民の写真である。図 5.4 は、「対敵闘争大会」で警察が破壊分子を逮捕し、批判する場所に護送する様子の写真である。「四清運動」（社会主義教育運動）の批判者の姿ではなく、批判対象の姿とそういった状況は、李振盛の写真により、忠実に伝えられた。当時、批判者の憎しみの眼差しと激しい手振りなど敵に対する憎しみの感情がポジティブに写された写真だけは、政治的に正しい写真として新聞などに発表することができた。李振盛の写真のように、批判対象を主役として撮る写真は、人民の味方ではなく、人民の敵という立場から撮った写真だと見られる。つまり、当時は、前章に論じた写真のように、社会主義建設時のポジティブな面しか写っていない写真のみ「良い」写真とされた。

「1965 年に中国共産党は 943,000 人の新党員を入党させた。翌年も 3,190,000 人の新党員を入党させた。…中略…この二年間に入党した新党員の数は、約全部の党員数の五分之一を占めている。多くの新党員は、『四清運動』の中の積極分子である。」²¹⁰



写真図 5.5²¹¹と写真図 5.6²¹²は、積極的に「四清運動」に参加した人々が、毛沢東の彫刻と中国共産党旗の前で、中国共産党に入党の宣誓をする様子を記録した。この二

図 5.5 李振盛, 1965

図 5.6 李振盛, 1965

²⁰⁷ pp.42-43, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²⁰⁸ p.39, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²⁰⁹ p.51, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²¹⁰ p.776, 陳永發(2001)『中國共產革命七十年(修訂版) 下』聯經出版事業股份有限公司

²¹¹ p.54, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²¹² p.55, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

枚の写真のように、複数の写真を組み合わせることで、ある場面のパノラマ写真を作るという方法は、李振盛がよく使う写真方法であった。

1940 年に遼寧省大連市に生まれ、今年（2020 年）に他界した李振盛は、1963 年に長春電影学院写真科から卒業した後、『黒龍江日報』のフォトジャーナリストとなった。1987 年の「『艱巨歷程』写真コンテスト」において、李振盛の初発表の文化大革命の組写真はグランプリを獲得した。文化大革命が開始した 1966 年から 20 年の時を経て、李振盛の写真はついに公開された。つまり、歴史のありのままの姿を記録した写真は、歴史の証拠物として、中国共産党に入党できなかったフォトジャーナリストを表現してきた。

文化大革命は、大きく 3 段階に分けられる。

第 1 段階は、1966 年 5 月 16 日の「中国共産党中央委員会通知」（「五一六通知」）の通達から 1969 年 4 月の中国共産党第九回全国代表大会で林彪が文化大革命を宣言するまでの時期だ。この段階の結果として、権力が再分配された。劉少奇、鄧小平をはじめとする多くの共産党要人は失脚し、毛沢東が権力を再び握った。林彪は毛沢東の後継者となった。この段階は、毛沢東が群衆を利用し、政敵を攻撃したことから最も激しい段階だとみられる。

この段階の紅衛兵運動には注目すべきである。1966 年 5 月以降、毛沢東思想を信奉する 10 代と 20 代の学生たちは、紅衛兵という団体を結成した。同年 8 月から 11 月にかけて、毛沢東は天安門広場で全国から上京した紅衛兵たちを 8 回も会見し、紅衛兵運動は全国まで拡大した。

紅衛兵の主体は、学生であるが、紅五類（労働者、貧農・下層中農、革命幹部、革命軍人、革命烈士、およびその子女）の出身で、紅衛兵団体の加入認証を得た者は紅衛兵となれた。つまり、若い労働者・農民など学生ではない若者でも紅衛兵となることができた。

紅衛兵らは、大字報（壁新聞）などのプロパガンダ活動、黒五類（地主、富豪、反動分子、悪質分子、右派分子、およびその子女）に対する苛酷な吊るし上げなどを行った。また、紅

衛兵らは、毛沢東が提起した「四旧²¹³の打破」というスローガンに従い、お寺や中国の文化財や古い歴史を持つ建物と骨董などを破壊した。

文化大革命の中には、文革派と実権・走資派と大きな二つの派閥がある。文革派は造反派と保皇派というさらに二つに派閥が分かれ、どちらも毛沢東の利益を保護するが、革命の対象が異なった。それはつまり、文革で、「造反有理革命無罪」（造反に正しい道理がある、革命に罪はない）と並び中華人民共和国の文化大革命で紅衛兵が掲げられたスローガンに基づくかどうかである。造反派は官僚階級を含めて、社会の中で全面的に革命を起こした。一方、保皇派は官僚階級の利益を守りながら革命を起こした。造反派の出身は、一般人と貧困の人が多かったのに対し、保皇派の人は、官僚家庭出身の人が多かった。

中国共産党中央委員会副主席兼国家主席に就任して実権を握った劉少奇や鄧小平共産党総書記をはじめの官僚たちを、文化大革命の批判対象として、「実権派」（実際に権力を持つ）と呼んだ。実権派は、市場経済を部分的に導入することで経済を回復させつつあったので、「走資派」（資本主義道を歩く）とも呼ばれていた。

文革派は実権派・走資派を批判するべき存在であるが、紅衛兵などの文革派組織の内部は派閥として分裂し、敵対派閥に対して相互に武闘を繰り広げる事態に陥った。紅衛兵とほかの民衆が自発的に成立させた文化大革命組織間の闘争はますます激烈となり、毛沢東と共産党中の文革派すら民間の闘争事件をコントロールできなくなった。そういった闘争状況をコントロールために、1968年以降、中国共産党は青少年たちが農村から学ぶ必要があるとして、紅衛兵たちを地方と農村へ移送し、大規模な知識青年上山下郷運動を開始した。

文化大革命の第2段階は、1969年4月の中国共産党第9回全国代表大会から1973年8月の中国共産党第10回全国代表大会までである。この段階では、上層部の権力闘争をめぐって拡大してきたので、文化小革命と呼ばれる。この段階の権力闘争のピークは1971年9月13日に発生した林彪事件であり、「9・13事件」とも呼ばれる。この事件は、中国共産

²¹³ 四旧とは、旧思想・旧文化・旧風俗・旧習慣である。1966年8月8日の『中国共産党中央委員会のプロレタリア文化大革命に関する決定』の中にこのスローガンが書き入れられた。

党中央委員会副主席林彪による、毛沢東共産党主席暗殺未遂、クーデター未遂事件、及びその後の亡命未遂などとも関連する。林彪事件の後、権力は林彪から四人組へと転換された。そして最後の第3段階は、1973年8月の中国共産党第10回全国代表大会から、1976年10月6日の四人組逮捕までである。毛沢東は四人組を利用して再び権力を握った。

「新聞社は毎月にフォトジャーナリストに 15 本の 35mm のフィルムと 20 本のブローニーフィルムを配っていた。月末に掲載された写真の数を統計する時、もし四枚の写真が掲載されれば、定数以外の 35mm フィルム 1 本またはブローニーフィルム 2 本をもらうことができた。」²¹⁴

ほぼ毎月、定数以上の写真を発表した李振盛は、新聞社に配られた 35mm のカメラ Leica M3 と中判カメラ Rolleiflex を使い、文化大革命の第1段階の状況を満遍なく記録した。当時の紅衛兵は紅腕章を付けていた。そのことから普通のフォトジャーナリストとして、紅衛

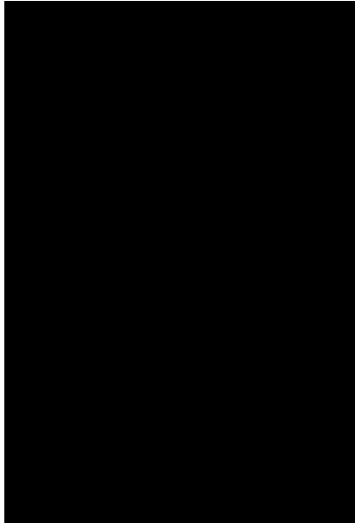


図 5.7 李振盛, 1966,

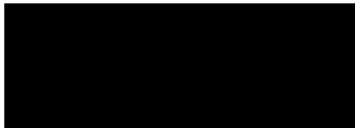


図 5.8 「紅色新聞兵」腕章

兵が主催した集会活動と批判活動を撮理に行く時も、「悪い省委員からのスパイ」だと言われていた。撮影活動をうまく進めるために、李振盛は新聞社の仲間と一緒に自分の「紅色青年戦闘隊」を成立させ、自分で「紅衛兵」を象徴する紅腕章を作ってつけた。写真図 5.7²¹⁵は紅腕章を付けている李振盛のセルフポートレートである。1967年に、李振盛の組織は北京の「全国新聞界革命造反者総部」から毛沢東直筆の「紅色新聞兵」という文字が印刷されている紅腕章をもらった。図 5.8²¹⁶は、李振盛がもらった紅腕章である。この紅腕章によって、文革派の味方となり、文化大革命の様々な活動を円滑的に撮影することができるよう

²¹⁴ p.72, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²¹⁵ p.73, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²¹⁶ p.74, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

なった。この紅腕章に書かれた「紅色新聞兵」という言葉は、2003年に出版社である Phaidon 社から出版された李振盛の最も代表的な写真集のタイトルとなった。

紅腕章を付けていた李振盛は、仕事の写真を撮りながら、こっそりと自分の眼で見た出来事を自分の意思で記録していた。その代表的な例として、文化大革命の第一段階のハルビン市の状況をほとんど満遍なく記録したことが挙げられる。

図 5.9²¹⁷と図 5.10²¹⁸の二枚の写真は、文化大革命の主旨と目的などを宣伝する公演を写したものである。写真図 5.11²¹⁹は、紅衛兵たちが実権派とみなした中国共産党中央東北局と闘争する前の会議「火焼東北局大会」の様子である。

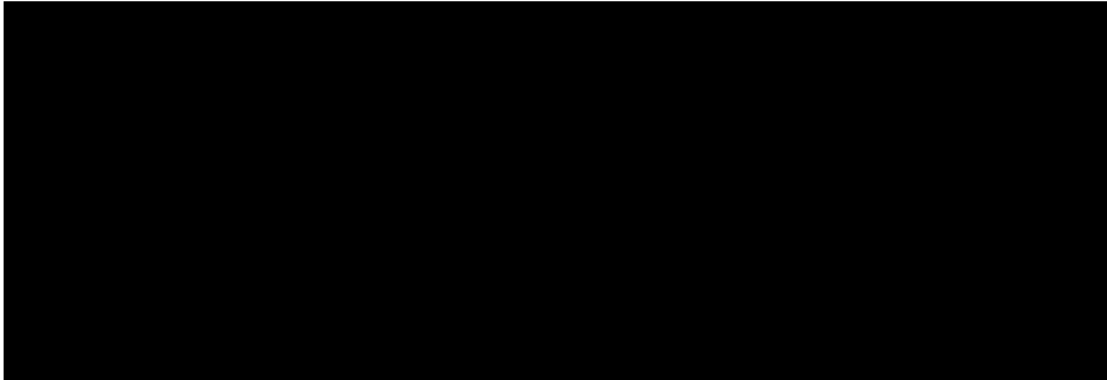


図 5.9 李振盛, 1966

図 5.10 李振盛, 1966

図 5.11 李振盛, 1966

以下の写真（図 5.12²²⁰、図 5.13²²¹、図 5.14²²²、図 5.15²²³）は、四旧の代表としてお寺が被害を受けた様子を写した写真である。東北にある有名なお寺、極楽寺の仏像が壊された。写真図 5.13 の中の僧侶たちは、仏教に対する批判が書かれた大字報が貼ってある壁の前で、「経典なんて、でたらめだ」のスローガンを持って立っていた。しかし、僧侶の頭を下げずに立っている姿を撮る

²¹⁷ p.82, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²¹⁸ p.83, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²¹⁹ p.85, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²²⁰ p.96, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²²¹ pp.94-95, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²²² pp.98-99, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²²³ p.97, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

ことは、政治的に間違っていた。階級敵の写真撮る時、必ず頭を下げて罪を認める姿を撮るべきだと考えるからである。写真図 5.15 の仏像は写真図 5.16 の批判されている四類分子と同様に、高い帽子を被らされた。つまり、文化大革命の時代では、神と人間が共に罹災されたことを表している。

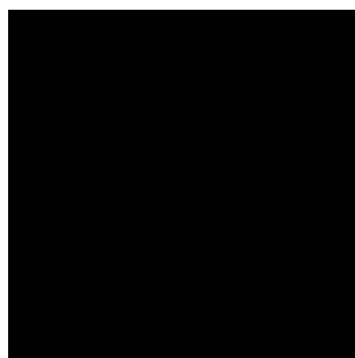
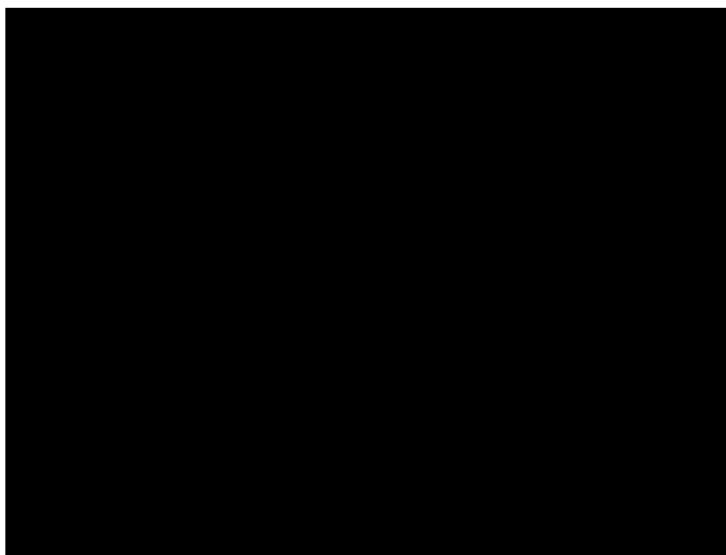


図 5.13 図 5.15

図 5.12 図 5.14

李振盛, 1966

次の写真（図 5.16²²⁴、図 5.17²²⁵）は、階級敵を批判する現場の写真である。「四清運動」の時の批判現場（図 5.3）と比較すれば、文化大革命の批判対象に対する批判手段は、さらに残酷となったことがわかる。

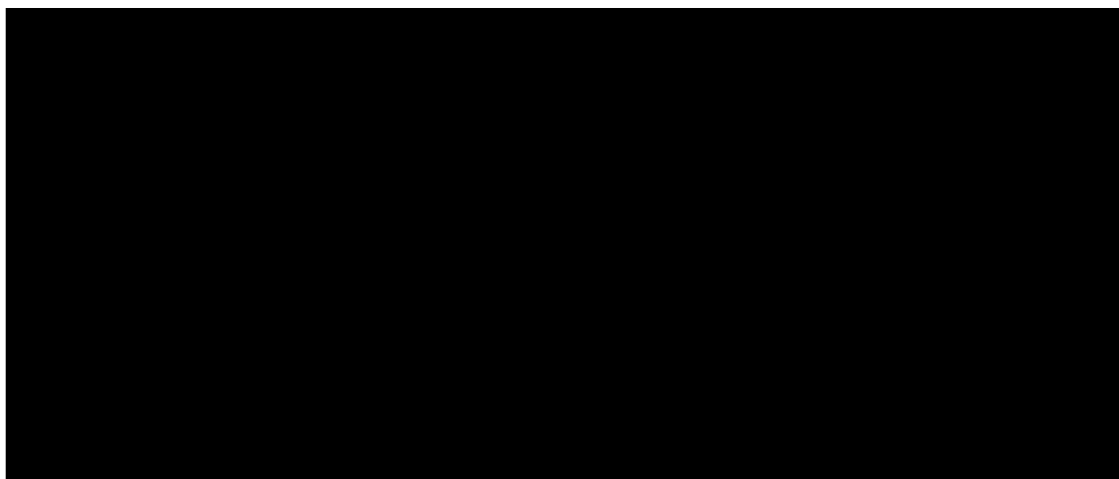


図 5.16 李振盛, 1966

図 5.17 李振盛, 1966

図 5.18 李振盛, 1966

図 5.19 李振盛, 1966

図 5.20 李振盛, 1966

²²⁴ p.101, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²²⁵ pp.105-106, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社



図 5.21 李振盛, 1966

上記の写真の中で、高い帽子と首に掛けている板は、人にレッテルを貼るという意味を表す。文化大革命の第1段階で、紅衛兵などの批判者は、批判対象の高い帽子および板の上に罪名と名前を書かれ、批判大会で批判対象を批判することに用いられた。

その後、写真図 5.21²²⁶のように批判対象を街中引き回す。このように、人間としての尊厳は、何度もの政治運動と批判運動の中で、失われてしまった。

李振盛の写真と同時代の他のカメラマンが撮った写真との一番大きな違いは、被写体のカメラ視線の有無とカメラマンの指示の有無、ということである。



図 5.22 李振盛, 1968

写真図 5.22²²⁷は、カメラを見ていない紅衛兵のポートレートである。レンズを見ずに、右手には『毛沢東語録』を持ち、帽子と上着には多くの毛沢東バッヂを付けられ、激情に駆られて喋っているこの一人の紅衛兵ポートレート写真は、李振盛が撮った。文化大革命の写真を 1987 年の「『艱巨歷程』写真コンテスト」に推薦した当時の中国新聞摄影学会長蒋斋生は、この一枚の写真を「人類の歴史にある真実の瞬間を残った。…中略…永遠的な文献価値と不朽

の芸術審美価値がある」²²⁸と高く評価した。

次の三枚の写真は、様々のイベント時において、人々が毛沢東に忠心を示す様子の写真である。図 5.23²²⁹は、毛沢東が揚子江を泳いだ一周年を記念するために、ハルビン市の松花江を泳ぐ人々の写真である。文化大革命の時代では、イベント開催前、参加者は必ず『毛主席

²²⁶ p.112, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²²⁷ p.225, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²²⁸ p.388, 林茨・王瑞(2011)『摄影芸術論』生活・読書・新知三聯書店

²²⁹ pp.182-183, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

席語録』を読み、毛沢東思想からの力の享受を経てイベントが始まる。図 5.24²³⁰は、水泳前に、『毛主席語録』を読んでいる選手たちの写真である。図 5.25²³¹は、風船と毛沢東の写真を持ち、1968 年の国慶節を慶祝する小学生たちの写真である。

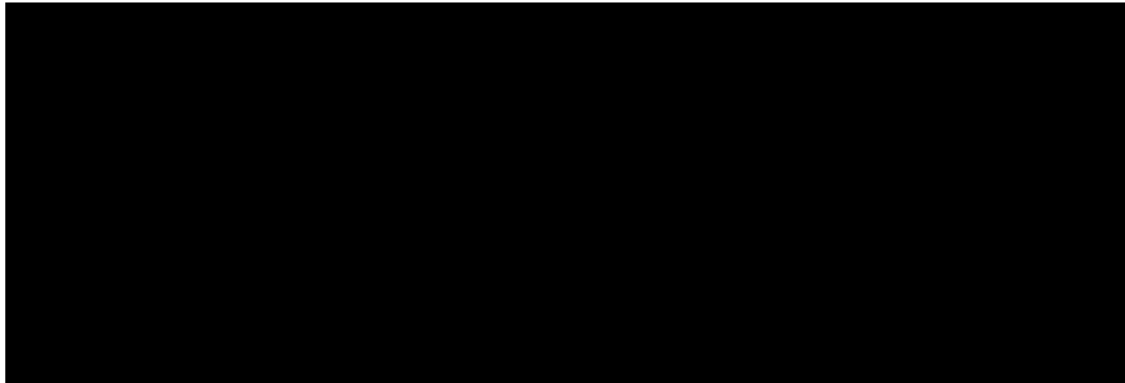


図 5.23 李振盛, 1967

図 5.24 李振盛, 1968

図 5.25 李振盛, 1968

この三枚の写真から、カメラマンの指示と演出した跡は見られず、真のスナップ写真だと考えられる。中日戦争から、政治宣伝の道具となり、自由に現実を写すことができなかったカメラは、李振盛の手によって、ようやく真実を記録することができるようになった。もし李振盛の写真がなければ、文化大革命の一番激しい段階に現在の我々の状況を想像することは非常に難しかっただろう。李振盛の写真の撮り方と構図などは、同時期の外国の写真家に比べると、決して上手だと言えないだろう。しかし、イデオロギーや洗脳された政治思想から脱出し、中国共産党の宣伝道具ではなく、ただ一人の人間として素直に目の前の現実を加工せず記録することで、極めて貴重な写真作品を残した。このような年代に、中国共産党の望ましい視線を借りるのではなく、自分の目で写真を撮る唯一の写真家として、李振盛は「ネガティブ」な時代・「ネガティブ」な政治をカメラで通じて記録した。

残念ながら、李振盛は 1968 年 4 月から『黒龍江日報』内部の闘争に巻き込まれ、1969 年 9 月から 1971 年 8 月まで農場へと下ろされた。そのため、文化大革命の第二段階の写真を撮ることはできなかった。

²³⁰ p.230, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

²³¹ p.233, 李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

第4節 「ポジティブ」な文化大革命——翁乃強と曉莊の写真

新聞社でフォトジャーナリストとして務めた李振盛が文化大革命を記録するのと同時に、他の新聞社のフォトジャーナリストたちも目の出来事を当然のように記録していた。しかし、他のフォトジャーナリストたちが撮影した「ネガティブ」な写真は、李振盛が言ったように文化大革命に関するものとして全て中国共産党に引き渡され、焼却された。そうして結局、「ポジティブ」な写真ばかりが残された。この可能性に対して、筆者は、もう一つの可能性がここに潜んでいると考えている。他の新聞社のフォトジャーナリストたちは、毛沢東をはじめとする中国共産党の指示と政策、そして文化大革命の正当性と意義を信じ、文化大革命に対する疑問を一切持たなかった。したがって、彼らは、目の毛沢東のカリスマ性と文化大革命の正当性や意義に反する可能性がある「ネガティブ」なシーンを自動的に濾過し、「ポジティブ」なシーンだけにカメラを向けてシャッターを押した。

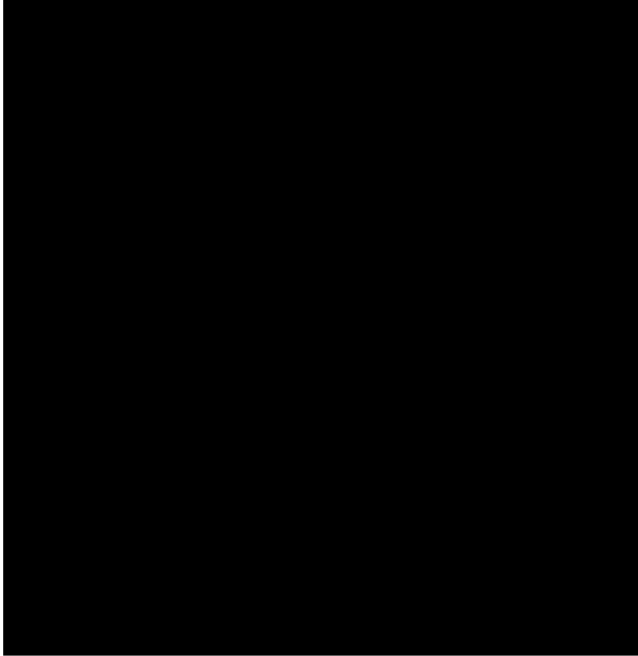
「ポジティブ」な写真であるか、「ネガティブ」な写真であるか、中国共産党から出されたこの二つの区分基準の存在から、中国共産党自身が文化大革命政策による様々な結果を「ポジティブ」な結果と「ネガティブ」な結果に分けて認識していたことがわかる。つまり、中国共産党は、フォトジャーナリストたちによる文化大革命の「ネガティブ」な結果を反映したシーン写真を焼却することによって、文化大革命政策を「ポジティブ」な政策に作り直す可能性を追求していたのだ。

本節で論じる二人の写真家、翁乃強と曉莊の写真を見ると、文化大革命はまるで誰もが楽しんだ全国的規模の盛大な祭りだと認識されていたことがわかる。

1936年にインドネシアの華僑²³²家庭で生まれた翁乃強は、1951年に中国に戻り、1964年から日本語版の『人民中国』雑誌で務め始めた。雑誌『人民中国』は、1953年に北京で創刊された日本語版の月刊雑誌である。日本人に中国を紹介することにより、両国人民の友情を深めていくという目的を持った対外宣伝グラフ誌『人民中国』の雑誌社は、雑誌のフォトジャーナリストに当時高価だったカラーリバーサルフィルムを配っていた。次の写真（図

²³² 華僑とは、中国国籍を持ち、外国に移住している中国人やその子孫である。

5.26²³³⁾ は、翁乃強がカラーリバーサルフィルムを使い撮った写真で、彼の写真生涯の中で一番有名な写真でもある。



この写真の内容は、1966 年毛沢東が全国から集まってきた紅衛兵を天安門で面会しているシーンである。紅い旗、紅い壁、紅い表紙の『毛主席語録』、紅い腕章などは文化大革命時代の最も代表的で革命の色である「紅」を示した。写真の中において、紅衛兵に向かって帽子を振っている毛沢東も紅い腕章を付けている。画面の中心部にいる毛沢東は、まるで毛沢東を崇拝する中国人

図 5. 26 翁乃強, 1966

民が組み立てた紅い海の上の紅い船に

乗っているように見える。このような狂おしい時代の人民は、理性を失っていた。想像しにくいかもしれないが、李振盛の写真にて気が狂ったように「敵」を凶暴的に攻撃している人民たちは、実際に翁乃強のこの一枚の写真にて気が狂ったように「毛主席」を神として崇拝する人民たちと全く同じ人々である。

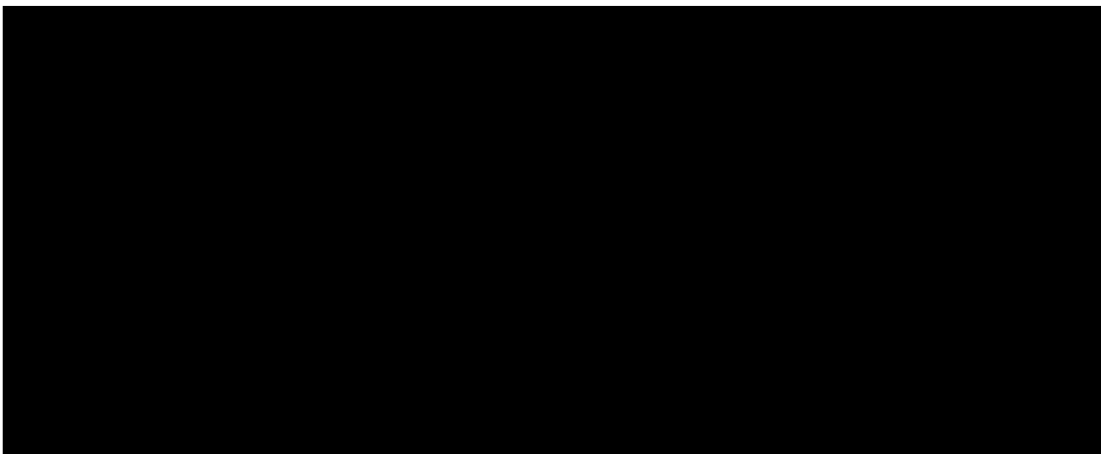


図 5. 27 翁乃強, 1966

図 5. 28 翁乃強, 1966

²³³ p.1, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

北京天安門で毛沢東を撮る前、翁乃強は紅衛兵と一緒に紅衛兵の「経験大交流運動」に参加した。図 5.27²³⁴は汽車に乗って中国の各地へ移動している紅衛兵たちの写真である。図 5.28²³⁵は、紅衛兵が農村で農民たちに毛沢東思想を宣伝しているシーンである。汽車の中にいる紅衛兵たちの興奮している表情と空地に静かに佇んでいる農民たちの姿を写すことで、毛沢東に対する崇拜と恐怖が示された。

1968 年 12 月 22 日の『人民日報』に毛沢東の指示「知識青年は農村へ行く、貧農・下層中農からの再教育を受けるのは大変に必要なことだ」が掲載された。「知識青年の上山下郷運動」は、社会の闘争が最も激しい文化大革命の第 1 段階の終わり頃についての表象だと考えられる。1969 年に農場に下ろされた李振盛は「知識青年の上山下郷運動」を撮ることができなかった。対して、翁乃強は、中国の青年たちが農村に行き、農民に知恵を教えてもらうという中国共産党の英明な政策を外国に宣伝する役割を担っていたため、この運動を記録できた。

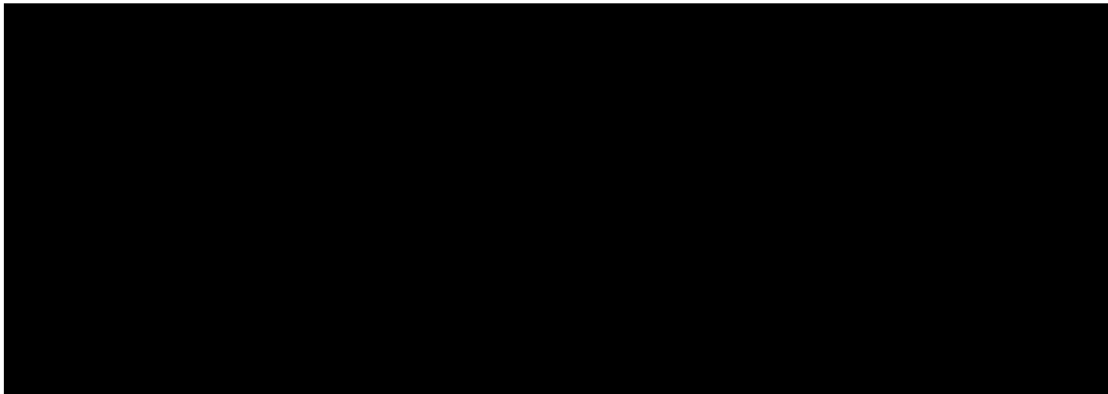


図 5.29 翁乃強, 1970

図 5.30 翁乃強, 1971

農産物を刈り入れる作業のシーンを反映した上の二枚の写真(図 5.29²³⁶、図 5.30²³⁷)は、それぞれ具体的に、農産物を刈り入れる作業の場面と刈り入れる作業の休憩時間に行われた娯楽活動を反映した。しかし、この二枚の写真の中で農産物の積み重ねる様子と図 5.30

²³⁴ p.123, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

²³⁵ p.123, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

²³⁶ p.129, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

²³⁷ p.15, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

のパフォーマンスする知識青年の動き、そして表情は、筆者に大躍進時代の農業の写真を連想させた。ただ唯一の違いは、謳歌される対象が大躍進から文化大革命になったことである。

「このポジティブな眼差しは、私自身の眼差しで、私の立場である。海外の読者と華僑に中国の美しい側面を展示するべきだと思う。あの時の共和国は成立したばかりなので、様々な問題が存在していることは当たり前のことだ。しかし、私は中国の変化や中国の発展方向を見たかった。外国人に中国の落伍の側面を見せてはいけない。現在の中国の発展状況と現在の庶民たちの生活状況を見せるはずである。とはいえ、現実を演出すべきではなく、客観的に記録すべきだ。」²³⁸

以上の翁乃強のインタビュー回答文からの引用から、翁乃強は常に「ポジティブ」な眼差しで目の前の現実を記録していたことがわかる。したがって、翁乃強の以下の二枚の写真（図 5.31²³⁹、図 5.32²⁴⁰）も「ポジティブ」な意義から解読しかないであろう。

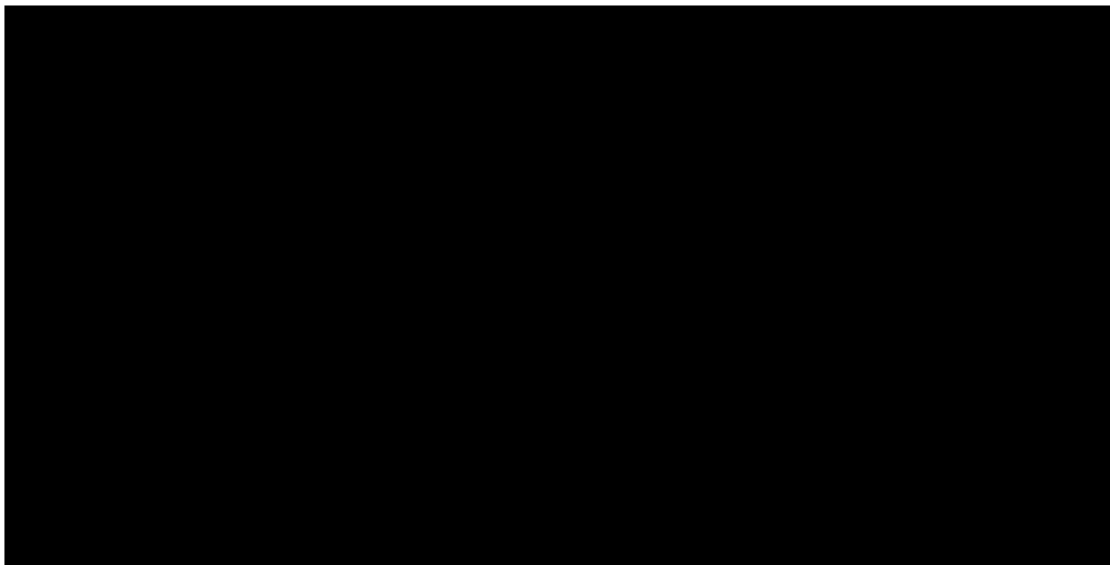


図 5.31 翁乃強, 1970

図 5.32 翁乃強, 1970

²³⁸ pp.263-264, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

²³⁹ p.129, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

²⁴⁰ p.114, 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集团股份有限公司

工場にいる青年はたとえ休憩の時であっても、集まって『毛主席語録』を読んで、毛沢東思想を勉強した。さらに山村にいる子供たちもまだ小さいが、みんなちゃんと集まって『毛主席語録』を読んで、毛沢東思想を勉強した。しかし、上記の二枚の写真、特に右の写真図 5.32 に対しては、「ネガティブ」な解説方法もあると考える。一言で評すれば、まだ文字が読めない子供でも政治に固く縛られて『毛主席語録』を読むべきであるということだろうか。政治的な正しさを証明するために、そして両親から正確な政治教育を受けていることを証明するために、『毛主席語録』に対して本当に興味が有無や、『毛主席語録』中の文字が読めるかどうか、『毛主席語録』中の言葉の意味がわかるかどうかなどとは関係なく、他の人が『毛主席語録』を持つ際には自らも『毛主席語録』を必ず持ち、自分が読みたくなくても読んでいるふりをしなければならなかった。

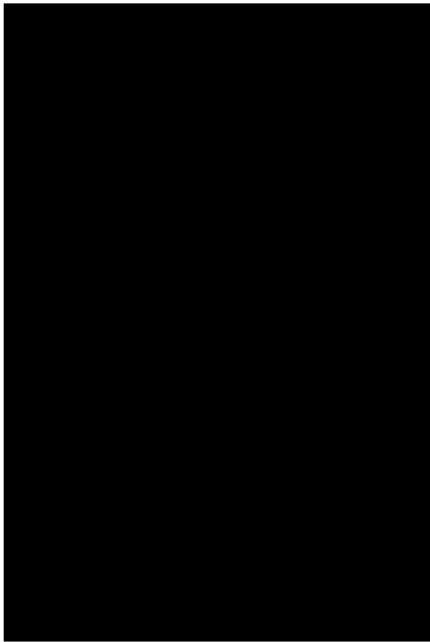


図 5.32 の被写体は子供なので、当時、子供でも『毛主席語録』を愛読し、政治に関心を持っているという「ポジティブ」な意味をそこから読むことができる。時間が経ち、50 年後の現在に、この一枚の写真を振り返ると、皮肉的な写真だとも考えられる。大人からの指示がなければ、集まった子供たちは一緒に楽しんで遊ぶことが自然であろう。左の写真（図 5.33²⁴¹）は、もう一人のフォトジャーナリストである暁荘が撮った写真である。それは『毛主席語録』を持つ幼児のポートレートである。子供はしっかり『毛主席語録』を持っているが、

図 5.33 暁荘, 1970

子供にとって、右手にある『毛主席語録』は、ただの握るだけの存在であった。特別な意味を持ち合わせて、握っているわけではないということだ。政治を全く理解していない子供を政治宣伝目的の写真に多く出現させる理由は、政治にわからない子供でも『毛主席語録』を読んだり握ったりする様子を見せることで、毛沢東のカリスマ性のイメージをさらに促進させるためであろう。一番無邪気な存在である子供と

²⁴¹ p.193, 暁荘(2011)『紅相冊：暁荘撮影手記』人民出版社

一番複雑で入り組んだ存在である政治という二つのイメージのハイコントラストを使う方法は、文化大革命にてよく使われた写真撮影と政治宣伝の方法であった。

「批判対象に深い同情をしていたが、あの歴史環境の中で、われわれは受動的にカメラを使い歴史を記録するだけ是可以する。われわれがフィルムを現像した後でネガを整理している時、人事組の人が写真組に來た。『撮られたネガを渡してくれ』って言われた。われわれの誰も命令に違反する勇氣がなく、ネガを全て人事組の人に渡した。工宣隊が新聞社に進駐した後、これらのネガは全部焼却された。」

242

1933年に生まれた曉莊は、1952年から1970年まで江蘇省南京市の『新華日報』社でフォトジャーナリストとして務め、1970年に政治運動に巻き込まれ、南京市から南通市の『南通日報』社に下ろされた。

上記の曉莊の回顧文から、文化大革命の「ネガティブ」な側面を記録したネガが焼却されたことと同様のことが、李振盛がいる中国東北地方だけではなく、中国東南地方でも発生した。また、「受動的」に歴史を記録することでは、自分が「能動的」に撮りたいシーンを撮ることができないため、政治政策とイデオロギーに沿って現実をよく選別してから写真を撮る必要があった。換言すれば、曉莊が文化大革命時代に撮った写真は、当時の政治状況に合わせて政策の良さを反映した写真であるということである。

次の六枚の写真の上段の三枚は、異なる場所で毛沢東を勉強するシーンを写したものである。図 5.34²⁴³は農繁期に『毛主席語録』を勉強しているシーンの写真である。兵士と農民は農繁期にも貴重な休み時間を利用して『毛主席語録』を勉強する様子を撮影することで、毛沢東思想の大事さを強調した。図 5.35²⁴⁴は、南京長江大橋の工事が始まる前に、労

²⁴² p.153, 曉莊(2011)『紅相冊：曉莊攝影手記』人民出版社

²⁴³ p.192, 曉莊(2011)『紅相冊：曉莊攝影手記』人民出版社

²⁴⁴ p.84, 曉莊(2003)『瞬間的回憶』江蘇人民出版社

働者たちが集まって『毛主席語録』を勉強しているシーンである。図 5.36²⁴⁵は、村の中国共産党黨員たちが『毛主席語録』を勉強しているシーンである。この三枚の写真は、各地において毛主席の思想を勉強する状況を中国共産党に報告する役割を持っていたと考える。特に注目すべきは、写真の中において、『毛主席語録』中の言葉が書かれた看板がほとんど見切れずに画面に入っていたことである。図 5.36 の写真に看板はないが、右上の壁に貼つてある「毛主席著作学習園地」が他の二枚の写真の中の看板と同様に、写真の要点を提示した。つまり、『毛主席語録』の普及率と人々の毛沢東思想を勉強する意欲をこれらは強く反映したのである。

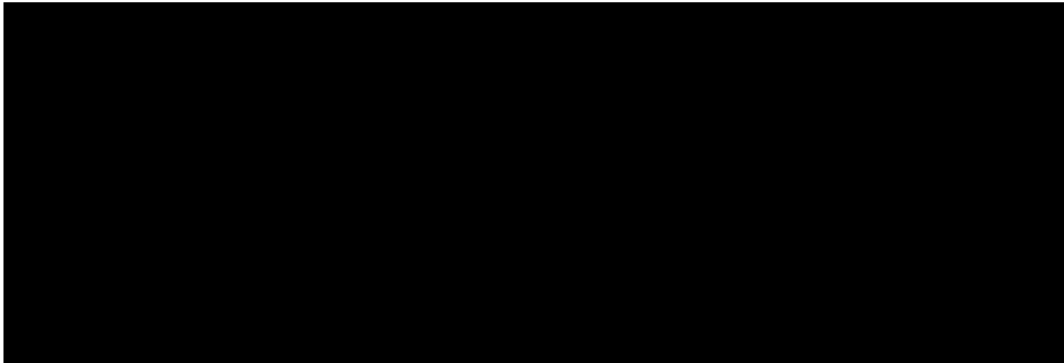


図 5.34 曉莊, 1966

図 5.35 曉莊, 1968

図 5.36 曉莊, 1967

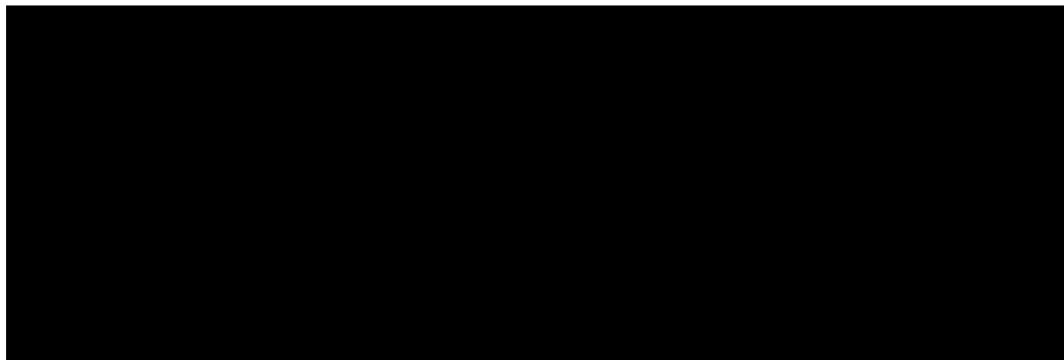


図 5.37 曉莊, 1966

図 5.38 曉莊, 1966

図 5.39 曉莊, 1967

上段の三枚の写真が真面目に勉強する状を写したのに対して、下段の三枚の写真は、文化大革命の成功と毛沢東思想の偉さを慶祝している公演を映したものである。図 5.37²⁴⁶は、

²⁴⁵ p.84, 曉莊(2003)『瞬間的回憶』江蘇人民出版社

²⁴⁶ p.203, 曉莊(2011)『紅相冊：曉莊攝影手記』人民出版社

パフォーマンスをしながら毛沢東思想を宣伝する子供たちの写真である。図 5.38²⁴⁷は、中国の核実験の成功を祝うために踊っている紅衛兵たちの写真である。図 5.39²⁴⁸は、毛沢東に忠誠心を示すための舞踊「忠字舞」を踊っている女性たちの写真である。パフォーマンス現場を写すこれら 3 枚の写真は、李振盛が撮った批判大会現場の写真の雰囲気とは全く違う雰囲気を持つ。曉莊が撮ったこのような写真を見た人々は、文化大革命について、人々が皆歌ったり踊ったり楽しんでいる社会運動またはユートピアであるように想像してしまうだろう。

「1973 年の夏、私は知識青年の写真撮った。写真は『上山下郷乾革命』が印刷された麦わら帽子を前景として、知識青年が経験交流、親切に話し合っている様子を写した。当時、演出写真が流行っていたため、私は彼女たちに楽しいことを言わせた。しかし、実際には彼女たちは悲しいことを考えているかもしれない。」

249

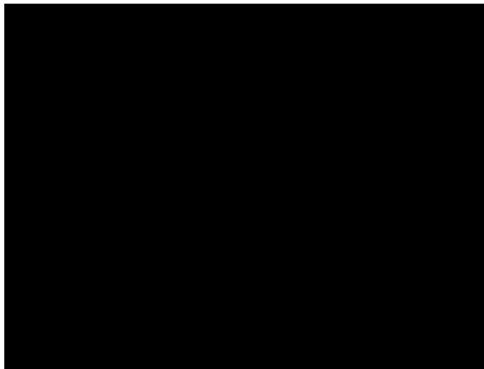


図 5.40 曉莊, 1972

左の図 5.40²⁵⁰は、曉莊が述べた知識青年たちの演出写真である。大躍進時代の演出写真の共通点は、統一された笑顔である。人間の個性はそこには要らず、被写体は標準的な笑顔をただ出せばよかった。曉莊が言ったように、心の中に何か感情と思いは写真の内容とまったく関係ない。被写体は、カメラマンの指示通りに笑顔を出し、ポーズをとるだけで十分であった。いずれにしても、このような写真は、記録のためにシャッターを押されたわけではなく、正しくメッセージを伝えるために、ただ政策を宣伝する目的でシャッターが押された写真であった。

²⁴⁷ p.197, 曉莊(2011)『紅相冊：曉莊攝影手記』人民出版社

²⁴⁸ p.83, 曉莊(2003)『瞬間的回憶』江蘇人民出版社

²⁴⁹ p.164, 曉莊(2011)『紅相冊：曉莊攝影手記』人民出版社

²⁵⁰ p.93, 曉莊(2003)『瞬間的回憶』江蘇人民出版社

「私は南通公園で幼稚園の先生に連れられてきた南通市機関幼稚園の園児の写真撮った。園児たちは、『批林批孔』のスローガンを持ち、『大批判』というパフォーマンスを演じた。園児の幼心の中に、政治遊戯の意味がわかっていた子供はいないだろう。」²⁵¹



図 5.41 曉莊, 1972

左の写真図 5.41²⁵²は曉莊が言及した写真である。この写真を見ると、前文に述べた写真「われわれは平和を熱愛している」(図 3.3) を連想させられる。写真「われわれは平和を熱愛している」も幼稚園の先生が連れて来た園児たちがモデルとして撮られた写真である。政治的な意味を持つ写真の中で、子供はただの道具として使われていることが多かったと考えられる。政治運動と政治闘争の中で、子供も道具として使われているということだ。党のリー

ダーは子供と一緒に写真を撮れば、さらに親切で優しいリーダー像を見せられる。図 5.41 は、子供でも「批林批孔」運動に積極的に参加している様子を写すことで、民衆たちの林彪への強烈な憎らしさを表現した。これは、前に述べた子供たちが『毛主席語録』を読む写真で民衆たちの毛沢東に対する愛情を表現するのと同じ手法である。

「ポジティブ」な写真における、その「ポジティブ」の意味とは、写真を見る側が写真を見た後に、指導者の偉大さと政策の英明さと享受することであると考え。

第 5 節 文化大革命時代のセルフ・ポートレート——王秋杭の写真

²⁵¹ p.181, 曉莊(2011)『紅相冊：曉莊攝影手記』人民出版社社

²⁵² p.329, 曉莊(2019)『面孔：1950-1980 年代』江蘇人民出版社

中国の建国年 1949 年に生まれた王秋杭の両親は、中国共産党の高級官僚であったので、彼は豊かな子供時代を過ごした。しかし、王の実父は 1959 年の反右派運動の時に右派と認められ、農村にくだることになり、同年、農場で自殺した。その後、王の母親は再婚した。1966 年 3 月、文化大革命が始まる直前に中学生であった王は、中古カメラを購入した。文化大革命が始まった後に、王は紅衛兵グループを作り上げ、リーダーとなった。しかし、王の実父は右派分子なので、王は他の紅衛兵に追い出された。実父が政治運動に巻き込まれた影響で、紅衛兵となれない、軍隊に入れない、仕事を見つけられない、恋人もできない王は、カメラを使いたくさんセルフポートレートを撮った。

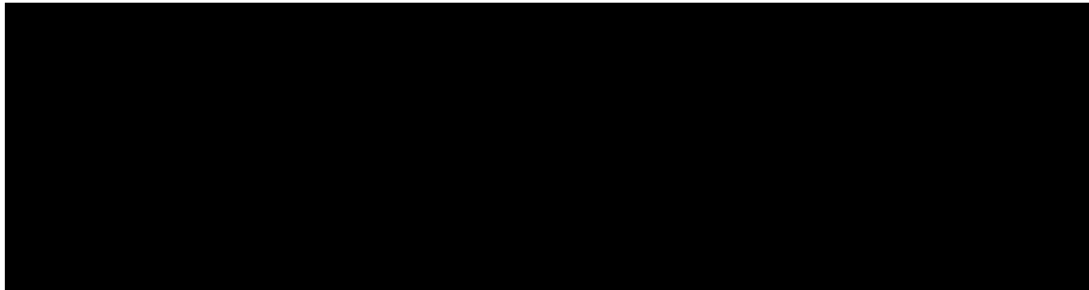


図 5.42 王秋杭, 1966

図 5.43 王秋杭, 1970

図 5.44 王秋杭, 1973

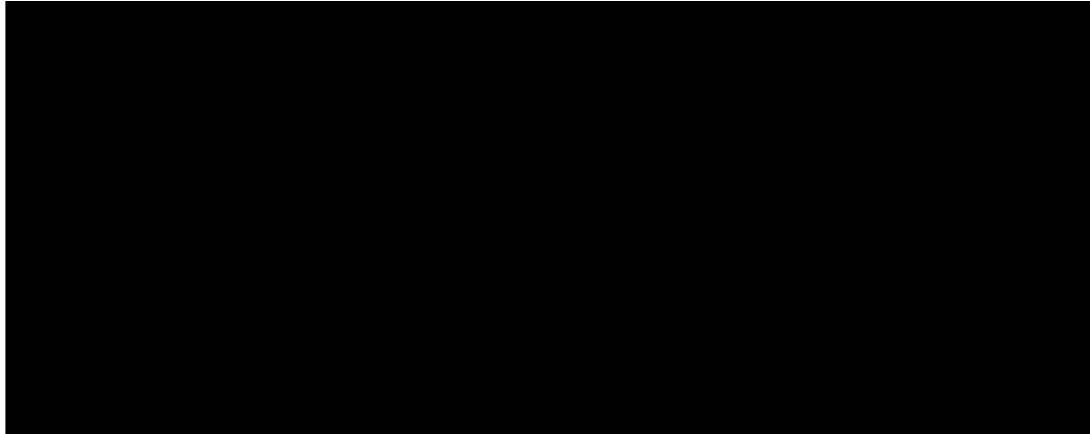


図 5.45 王秋杭, 1966

図 5.46 王秋杭, 1966

図 5.47 王秋杭, 1976

図 5.42²⁵³は、他の紅衛兵と毛沢東に会うために天安門に行った時撮った記念写真である。紅衛兵になる資格がない王は、彼の後ろにいる紅衛兵たちと違い、王が紅衛兵の腕章を付けていなかった。図 5.43²⁵⁴の中の王は、兵士たちを指揮している英雄兵士を演じた。

²⁵³ p.18, 王秋杭(2017)『1966-1976 我的自拍像』新世紀出版社

²⁵⁴ p.23, 王秋杭(2017)『1966-1976 我的自拍像』新世紀出版社

図 5. 44²⁵⁵の中の王は、新聞社のカメラマンを演じた。図 5. 45²⁵⁶と図 5. 46²⁵⁷の中の王は、ブルジョアジーの豊かな生活を演じた。図 5. 47²⁵⁸の中の王は、博打をしている。このようなことは、当時の社会で絶対禁止していることである。

写真の中の王は、現実には絶対にできないことをし、英雄人物を演じた。つまり、現実世界でのタブーを、写真で再現した。当時は、誰もが群集の一部となり、個性の存在がなくなった時代である。個性が強調されるセルフポートレートを撮ること自体は、タブーとされていた。

無論、このような写真は文化大革命の時代に発表することができない。王は 1989 年に杭州市写真家協会で勤め始めた。2009 年に定年退職した後、自分のセルフポートレートを発表した。李振盛の写真は文化大革命の現実を記録したと言える一方で、王のセルフポートレートはあの年代の若者がこっそり憧れている空想の楽しい世界を作り上げたと言えるだろう。2017 年に、王のセルフポートレート写真が写真集にまとめられ、香港で出版された。

第 6 節 江青と革命劇のスチール写真

文化大革命の開始の影響で、1966 年 5 月、雑誌『中国撮影』の発行は停止された。すでに印刷された 1966 年第 3 号の『中国撮影』は全て処分された。当時、『紅旗』、『人民画報』、『解放軍画報』以外の芸術分野の雑誌は全て休刊していた。また、1968 年、写真界の造反派「中国革命撮影協会東方紅革命造反派」は、雑誌『新撮影』を創刊した。この雑誌は、中国建国以降の写真成果を全て否定し、中国撮影協会の石少華をはじめとするリーダーたちを批判した。この雑誌は、雑誌名が示すように、新たな写真を提唱していた。その「新撮影」における模範作品には、写真展覧会『毛主席是我們心中的紅太陽』の出展作品と、「李進」という写真家の作品を挙げることができる。

1967 年 8 月 1 日から、重慶市博物館で開催された写真展覧会『毛主席是我們心中的紅太陽』は、「中国革命撮影協会東方紅革命造反派」が主催した大規模な写真展覧会である。出

²⁵⁵ p.25,王秋杭(2017)『1966-1976 我的自拍像』新世紀出版社

²⁵⁶ p.21,王秋杭(2017)『1966-1976 我的自拍像』新世紀出版社

²⁵⁷ p.22,王秋杭(2017)『1966-1976 我的自拍像』新世紀出版社

²⁵⁸ p.55,王秋杭(2017)『1966-1976 我的自拍像』新世紀出版社

展作品は、文化大革命に関する様々な会議と政治イベント会場における毛沢東の姿を撮った写真で構成された。同年、同名の写真展カタログが出版された。中国共産党の最高指導者の姿を撮った写真が、「新撮影」の模範作品となったことの基準の一つは、指導者の偉大さを表現できるかどうかだと考える。

さて、「李進」という名前は、江青²⁵⁹の偽名である。江青は、「李雲鶴」、「峻嶺」などの偽名を使い、写真作品を発表したこともあった。江青の写真作品を「新撮影」の模範作品にしたことは、「中国革命撮影協会東方紅革命造反派」が江青に媚びた結果に過ぎないと考える。雑誌『新撮影』の創刊号の表紙に、江青の3枚の写真（図 5.48²⁶⁰、図 5.49）は使われた。

表表紙の写真は、『廬山にいる毛主席』である。裏表紙の写真は、『中隊長』である。表表紙の裏ページの写真は『廬山仙人洞』である。写真『廬山仙人洞』の右側の書道作品は、毛沢東がこの写真のために書いた詩『七絶・為李進同志題所撮廬山仙人洞照』である。この毛沢東の詩写真『廬山仙人洞』は、江青の一番有名な写真となった。『中国撮影』（1964年第3期）、『新撮影』（1968年創刊号）、『人民画報』（1971年7-8月号）、『解放軍』（1971年7-8月号）がこの作品を掲載した。

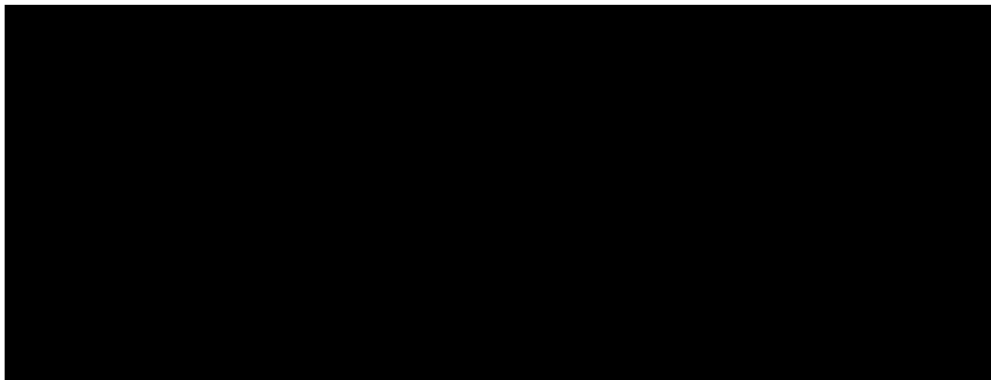


図 5.48 『新撮影』雑誌表紙

図 5.49 『新撮影』雑誌表紙

²⁵⁹ 江青は、毛沢東の4番目の夫人で、政治指導者、元女優。山東省出身。毛沢東と結婚した後、「江青」と改名した。改名した前には「藍蘋」（芸名）として広く知られた。

²⁶⁰ p.539, 陳申・徐希景(2011)『中国撮影芸術史』生活・読書・新知三聯書店

江青が写真に興味を持つようになったのは、1950年代末であった。1956年に、中国摄影学会が成立し、江青は当時の会長石少華のもとで写真を学んだ。最初、石少華は江青に教えることを断ったが、毛沢東に相談後、江青に写真を教え始めた。1962年から1966年にかけて、江青は偽名を使って、『中国摄影』で10枚の写真作品を発表した。また、27枚の写真作品が全国写真芸術展覧会に選ばれて出展された。

次は、文革の前に江青が発表した作品の順番に触れる。

『中国摄影』1962年第3期 『アフリカ菊』 李雲鶴

『中国摄影』1962年第5期 『春筍』 李雲鶴

『中国摄影』1963年第2期 『紫のハクモクレン』 李進

『中国摄影』1963年第5期 『オリヅルラン』 李進

『中国摄影』1964年第1期 『コウシンバラ』 李進

『中国摄影』1964年第3期 『廬山仙人洞』 李進

『中国摄影』1964年第4期 『深海での訓練』 李進

『中国摄影』1965年第3期 『茶の花』 李進

『中国摄影』1965年第5期 『中国人民の偉大な指導者毛主席』 李進

『中国摄影』1966年第2期 『火の障害物を通り抜け』 李進

これらの作品リストから見れば、江青が最初に発表した作品は主に花の作品であり、1964年から、より政治性の強い写真を発表し始めたことがわかる。『新摄影』雑誌の裏表紙の写真『中隊長』は、江青が提唱していた革命模範劇のスチール写真である。

1966年4月14日、中国政府は「二月提綱」（『林彪同志が江青同志に委託して開いた部隊文芸工作座談会紀要』）を発表した。この紀要は中国建国以来17年間のすべての芸術活動を否定し、文化大革命を始動する世論を作った。俳優出身の江青は、この紀要を発表した後、革命劇を作り始めた。

「模範劇」という言葉は、1967年雑誌『紅旗』第1号の社説『京劇革命の偉大な勝利に歓呼する』の中で初めて正式に出されたものである。「既に一連の豊富な果実を生み出した。

『智取威虎山』・『海港』・『紅灯記』・『沙家浜』・『奇襲白虎団』などの京劇模範劇の出現は最も貴重は収穫である。」²⁶¹同年の5月25日の『人民日報』はこの五つの革命模範劇の以外にも、『白毛女』（現代バレエ）・『紅色娘子軍』（現代バレエ）・『沙家浜（交響曲）』をそれらに追加した。

1967年5月に、『延安文芸座談会での講話』二十五周年記念大会には、これら8部の革命模範劇が正式に公演し始めた。革命模範劇の影響力を強めるため、江青らは「『インターナショナルの歌』以来、『模範劇』ははじめてプロレタリア階級の新しい文学・芸術の発展に斬新な紀元を切り拓いた」と揚言した。²⁶²北京公演の後、革命模範劇は全国にまで広がりを見せた。その一方で文化大革命の間、革命模範劇以外の文芸活動はほぼ一切停止された。8億人は8部の革命模範劇を見るという状態となった。

繰り返すようだが、写真は中国共産党の宣伝道具である。そのため、革命模範劇を宣伝、普及するようなスチール写真が多く撮られたことは当然だろう。また、江青らが作り上げた革命模範劇の創作経験と規則を、革命模範劇のスチール写真にも適用されていたと考える。

まず、革命劇スチール写真の内容には5種類あり、その中でも共産党の形象は最も重要なポイントである。一つ目の内容は、強調した英雄人物のイメージである。二つ目の内容は、英雄人物に影響された毛沢東思想を謳歌するシーンである。三つ目の内容は、軍隊と民衆の親しく関係を表現した内容である。四つ目の内容は、敵と闘う場面である。そして、五つ目の内容は、革命模範劇の典型的なプロットや素晴らしい踊りと歌いの瞬間である。

²⁶¹ p.423, 陳東林・苗棣・李丹慧(1997) 徳澄雅彦・西紀昭・山本恒人・園田茂人・三好章・新谷秀明訳『中国文化大革命事典』中国書店

²⁶² p.424, 陳東林・苗棣・李丹慧(1997) 徳澄雅彦・西紀昭・山本恒人・園田茂人・三好章・新谷秀明訳『中国文化大革命事典』中国書店

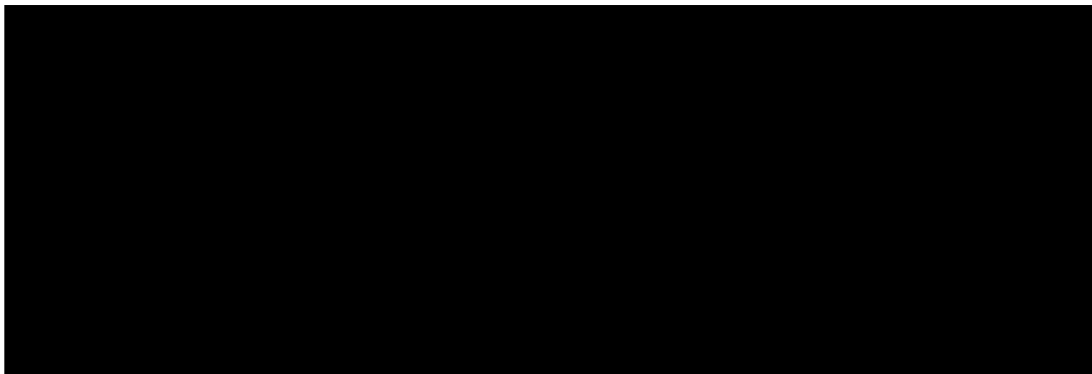


図 5.50 張雅心, 杜鵑山

図 5.51 張雅心, 奇襲白虎団

図 5.52 張雅心, 竜江頌

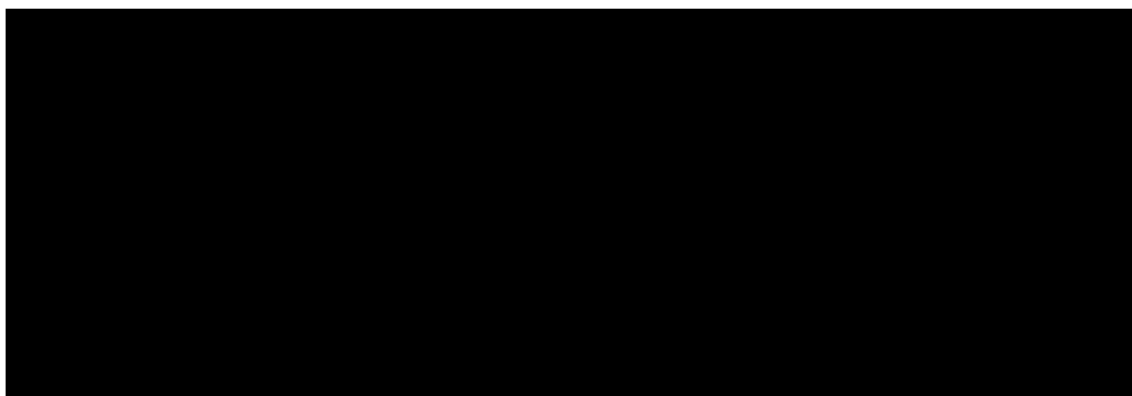


図 5.53 張雅心, 竜江頌

図 5.54 張雅心, 奇襲白虎団

図 5.55 張雅心, 紅色娘子軍

写真図 5.50²⁶³と写真図 5.51²⁶⁴は、英雄人物のポートレートである。写真図 5.52²⁶⁵は、毛沢東の言葉「人定勝天」（人間の力は大自然に打ち勝つことができる）の前に立つ英雄人物のポートレートである。つまり、この英雄人物が毛沢東のこの言葉から強い影響を受けているという設定を示した。写真図 5.53²⁶⁶は、兵士と民衆が共に洪水と戦う場面である。写真図 5.54²⁶⁷は、中国解放軍兵士と、その敵が戦っているシーンの写真である。写真図 5.55²⁶⁸は、現代バレエ『紅色娘子軍』劇中の演出者が踊っている瞬間を収めたものである。赤い服は、革命という意味を提示している一方で、『紅色娘子軍』という題名をかいつまんで示した。

²⁶³ p.149, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

²⁶⁴ p.133, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

²⁶⁵ p.164, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

²⁶⁶ p.170, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

²⁶⁷ p.129, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

²⁶⁸ p.194, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

革命模範劇スチール写真の専属カメラマン張雅心は、革命模範劇スチール写真の撮り方を対比手法と呼んだ。具体的には、五つの撮影方法があり、一つ目は、「大と小」（悪役は小さく、英雄人物は大きく）という手法である。遠近法を使い、英雄人物をレンズの近い所に配置し、悪役をレンズの遠い方に配置する。こうすれば、悪役をさらに卑劣に見せることができた。二つ目の方法は、「動」と「静」を比較することによって、英雄人物を強調することである。例えば、図 5.48 のように、飛んでいる中国共産党兵士と地面に倒れている敵のシーンでは、中国共産党の強さと敵の弱さを表現した。また、革命模範劇の中では踊る動作が多いが、踊っている人のほとんどは英雄人物である。一方の悪役は、静かに攻撃を受けていた。三つ目の方法は、ピントが合っているかどうかで英雄人物と悪役を区別する手法である。そこでは英雄人物にはピントが合っている一方で、悪役にはピントが合っていない。四つ目の方法は、明暗対比である。明るい所にいて明るい照明が当たっているのが英雄人物である。当然、悪役には、暗い所で暗い照明が当たっているだろう。そして最後の方法は、仰ぎ見ると見下ろすという二つの撮影角度で英雄人物と悪役を区別することである。英雄人物は仰ぎ見る角度から撮る一方、悪役は見下ろす角度から撮られた。

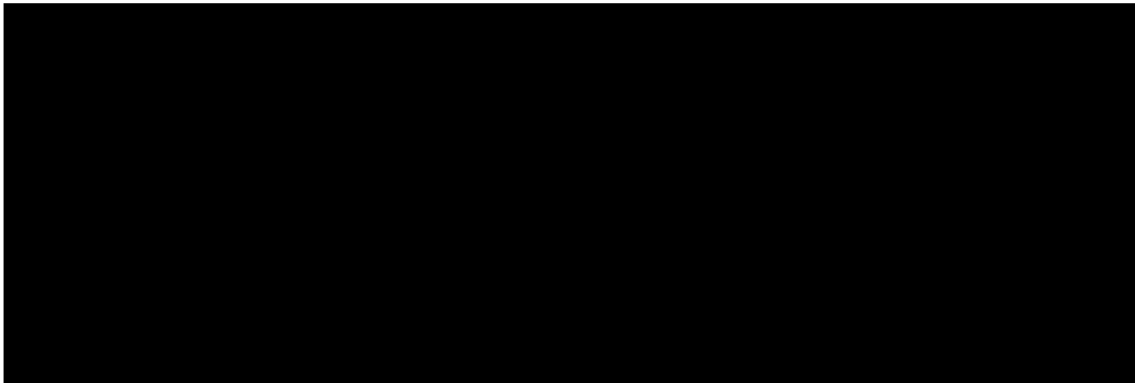


図 5.56 張雅心，沙家浜

図 5.57 張雅心，智取威虎山

図 5.58 張雅心，奇襲白虎団

上の 3 枚の写真（図 5.56²⁶⁹、図 5.57²⁷⁰、図 5.58²⁷¹）から、そうした革命模範劇スチール写真の撮影方法がわかると思う。また、この 3 枚の写真と前に論じた 6 枚の写真からは、革

²⁶⁹ p.63, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

²⁷⁰ p.100, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

²⁷¹ p.114, 張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

革命模範劇の持つ次のような創作原則を理解することもできる。つまり、「紅・光・亮」（赤い色はメイン、ポジティブかつ明るく内容を強調し、そこには明るい照明も必要である。）、
「高・大・全」（主人公には高尚、背が高い、人柄がいいという設定をつける。）、
「三突出」（三つの強調すべきポイントをおさえたもの。あらゆる人物の中で進歩的人物を強調すること、進歩的人物の中で英雄人物を強調すること、英雄人物の中でさらに中心人物を強調することである。）などの創作原則である。英雄人物を神格化する一方、悪役を悪魔のように描写した。この他にも、題材決定論と主題先行も二つの重要な原則である。

1971年9月13日林彪事件の後、共産党の上層部の人員変更によって、文化芸術に関する政策は変わってきた。

1972年5月、『延安文芸座談会での講話』35周年を記念するために、北京民族文化宮で6年ぶりに全国撮影芸術展覧会が開催された。この展示の企画をきっかけとして、中国撮影学会の仕事は徐々に再開しはじめた。中国撮影学会は、全国写真芸術展覧会を準備すると同時に、全国写真芸術展覧会事務室の仕事を引き受けた。1972年から1976年まで、全国写真芸術展覧会は再び4回開催された。そして、そこで展示された写真作品は、政治に関わるテーマの作品が多かった。

1974年9月、『中国撮影』が復刊した。しかし、復刊した『中国撮影』は、江青に強くコントロールされていた。復刊した第1号の『中国撮影』に掲載された写真は、全て江青に選ばれた写真作品である。また、文化大革命時代に出版された合計13冊の『中国撮影』において、そこで掲載された合計480枚の写真の中には、革命模範劇スチール写真の数が多く、これに加え、他の写真も革命模範劇スチール写真の創作ルールにしっかりと従って撮られた演出写真であった。

第6節 写真の蘇生——「四五天安門事件」のドキュメンタリー写真

1976年4月5日、北京の天安門前広場で、同年1月に死去した周恩来総理に供えられた花輪の撤去をめぐる民衆と当局側が衝突した事件が起こった。この事件は、「四・五運動」

とも呼ばれる「四五天安門事件」である。この事件では、プロカメラマンとアマチュアカメラマンが自発的に天安門広場でドキュメンタリー写真を撮った。

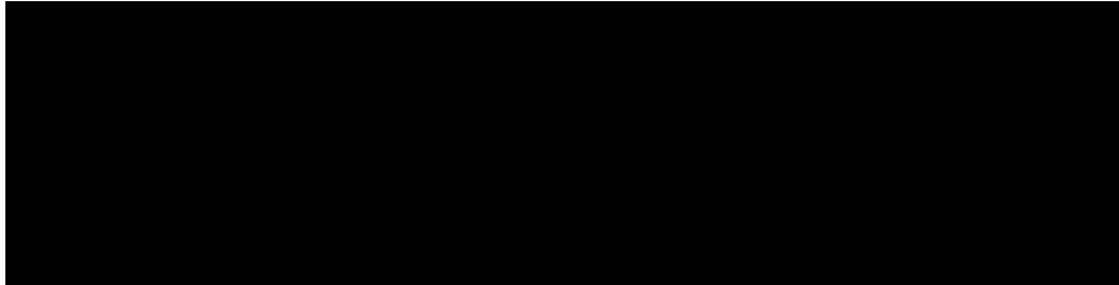


図 5.59 四・五運動

図 5.60 四・五運動

図 5.67 四・五運動

周恩来が他界した同年、1976 年 9 月 9 日に毛沢東が死去した。新しく首相となった華国鋒は、10 月 6 日に葉剣英、李先念、汪東興等の後押しを受け、事件に関与した四人組を逮捕した。1977 年 7 月、失脚していた鄧小平が復活し、同年 8 月、中国共産党は第 11 回大会で「四人組粉碎をもって文化大革命は勝利のうちに終結した」と宣言した。中共中央党史研究室著『中国共産党歴史』のような中国の公式刊行物によると、1976 年 10 月 6 日をもって文革が正式に終結したようである。

1978 年 12 月の 11 期三中全会において、「四五天安門事件」は「偉大な大衆運動」として、その名誉を回復した。1978 年 12 月 26 日から 1979 年 2 月 4 日まで、北京中国美術館で「四五運動写真展」が開催された。

1979 年 1 月、写真集『人民の哀悼』は北京出版社から出版された。写真集の裏には「四五事件記実」という押印があり、その「記実」とは「現実と実際のことを記録する」という意味を持つ言葉である。そのため、四五天安門事件で撮られた写真作品は、中国のドキュメンタリー写真の大きな起点と言えるだろう。

四五事件をきっかけに、中国の撮影活動はイデオロギーのコントロールから脱却し、政治的なテーマから離れて現実カメラを向け戻し、リアリズムに回帰し、そうして新時期の写真活動の展開の幕が開いた。

「四五天安門事件」を撮った写真家たちは 1979 年の春に「四月影会」を創立した。同年の 4 月 5 日に「四月影会」は写真展覧会『自然・社会・人』を企画した。この展覧会のタイトルに示した通り、写真家たちはやっと政治の縛りから離れ、ある程度自由に自分の見たいものを撮ることができるようになった。

ここで、写真展覧会『自然・社会・人』の前書きの文章を借りて、論文の終わりにしたいと思う。

「写真は、芸術として、写真ならではの表現がある。経済的な手段で経済をコントロールするように、芸術の視点から芸術を研究すべき時が来た。写真という芸術の美しさは、自然の中に存在している、社会の真実の中に存在している、人のおもむきの中に存在している。写真芸術の美しさは、『重要なテーマ』、または『官僚主義』にあまり存在しない。」

終章

本論文は、タイトルで「写真史」という言葉を使ったように、1942年から1976年までの中国写真事情を論じている。「毛沢東時代」とも呼ばれるこの年代の写真は、本論文が示したように、中国共産党のイデオロギーと政策に沿って作られた写真であった。現実を選択する権利を持つことが許されなかったカメラマンは、中国共産党の政策が強く示されたシーンを探してただシャッターを押すだけだった。写真家自身の眼差しの表現、新しい写真様式の出現などの芸術面の変化、およびカメラ機材の生産、感光材料の開発など物理的進化といった事柄は、この年代に全く示されなかった。また、この年代においてはいくつかのカメラが生産されたが、実用性が低いため、普及には至らなかった。「毛沢東時代」では一般的な「新しい写真作風を作り出した写真家、もしくはカメラ写真史」は存在しなかったと筆者は考える。そこに存在していたのは、政策の「挿し絵」のような写真だけであった。政策の良さを反映するといった政治的な意味がなければ、良い写真とは見られない。そのため、本論文で論じたカメラマンたちは、それぞれが「中国共産党」と呼ばれる一人のカメラマンの分身であった。複数のカメラマンが皆似た場面をおさえ、似た撮り方を用いることは、あるイデオロギーの傀儡でしかないことを象徴していた。

毛沢東時代の中国では、一般市民はカメラを持つことさえも許されず、当然、独立した職業としての写真家は存在しなかった。また、新聞などで職業カメラマンが撮る写真は、政府の管轄下であり、政府にとって都合の悪い場面は映されていなかった。大躍進時代に、「豊作」に喜ぶ農家の偽造された写真はあっても、本当に「飢饉」に苦しむ農民の姿は写されていなかった。つまり、この時代において、現実は政府によって作られたものだった。

政府のイデオロギーに洗脳されているかどうかは、写真家の行動にも大きな影響を与えたと考える。例えば、中日戦争の時に活躍した沙飛は中国の写真評論家らに「中国のキャパ」と評価されていたが、いわゆるキャパは一つの政党に従うことがなく、自分の自由意思で写真を撮る存在であった。沙飛は中国共産党の軍隊に入った後、特に毛沢東が『延安文芸座談会での講話』を発表した後には、自分の自由意志で写真を撮ることがほとんどできなかった

た。写真機はただの武器となり、写真家は兵士と同じ、命令と指示に従って行動するしかなかった。また、文化大革命時代の対外宣伝雑誌社で勤めていたフォトジャーナリスト翁乃強も宣伝部の指示に従って写真を撮っていた。翁乃強は演出写真ではなく、スナップショットで現実を撮っていた。しかし、翁乃強の撮る写真の被写体たちは、当時のマスメディアで掲載されていた演出写真の被写体のように、自動的にレンズに向けて笑顔を作り、ポーズを取った。翁乃強の写真には、仕事用の写真と自分の作品用の写真との区別が無かった。逆に、当時の新聞社で勤めていたフォトジャーナリスト李振盛は仕事の写真を撮りながら、こっそりと自分の眼で見た現実を自分の意思で記録していた。仕事用の写真と自分の作品をきちんと分けていたのだ。しかし、李振盛は伝統的なドキュメンタリー写真の撮り方で目の前の現実を忠実に記録しただけであって、写真作家として自分なりの考えと眼差し、自分の感情を写真を通じて伝えることはできなかった。

本論文は、毛沢東時代の中国写真史を論じた。将来は、1979年以降の中国写真史を再考したいと考えている。特に習近平が権力を握っている現在、中国の文芸創作環境は徐々に厳しくなってきたことには注目している。例えば、2017年に新しく編集して発行された中学校の歴史教科書の中の文化大革命に関する内容は、2006年に発行された学校の歴史教科書の中の文化大革命に関する内容と異なっているのだ。

「20世紀60年代中期、毛沢東は、党中央に修正主義が現れ、党と国家が資本主義の復辟の危険に直面していると誤って認識していた。資本主義の復辟を防ぐために、毛沢東は、文化大革命を開始した。」²⁷²

「20世紀60年代中期、毛沢東は、党中央に修正主義が現れ、党と国家が資本主義の復辟の危険に直面していると認識していた。毛沢東は、資本主義の復辟を防ぐために、『階級闘争を以って綱要と為す』を強調し、文化大革命を開始した。」²⁷³

²⁷² p.32, 教育部編(2006)『中国歴史 八年級 下冊』人民教育出版社

²⁷³ p.28, 教育部編(2017)『中国歴史 八年級 下冊』人民教育出版社

2006 版の教科書の「誤って」というネガティブな表現は、2017 版の教科書では削除された。また、2017 版の教科書の文は、より客観的な表現となったと言える。習近平は 2015 年に『文芸工作座談会での講話』を発表した。歴史の再現を見たくはないが、毛沢東時代以降の写真史を研究すべきだと筆者は考える。

「政治と写真」というテーマは、中国だけに適用されるテーマでは決してないを考える。

カメラマンではなく、「写真家」と呼ばれる李振盛が文化大革命の残酷な批判場面を直面していたのと同時期、つまり、1960 年代から 70 年代の日本に目を向ければ、日本もまた、学園闘争などがあり混沌とした時代にあった。森山大道や北井一夫らの写真には、そういった社会問題が背景にある市井の人々の心情、不安や混乱を強く描写していると感じている。また、1960 年代から 70 年代の台湾に目を向ければ、当時の台湾は「白色テロ」という言論統制や不当逮捕が繰り返される時代であった。中国と同様、一般の国民がカメラを手にいれることはなかなか難しかった。その中でも珍しくカメラを手にいれることができた人々は、直接的に政治を批判する写真を発表できない状況にありながらも、写真家張照堂のように抽象的な写真を通じて、個人の心情を現すことは可能な時代であった。

中国と日本、そして台湾は物理的には近い国であるが、それぞれの政治体制の違いにより、1960、70 年代の三国の写真の表現内容は全く違う。つまり、当時の写真を見た場合、中国と日本、台湾の写真の中には三つの注目すべき事実があるということを理解することができる。まず一つは、カメラマンたちは、為政者側の意向と立場に沿って偽造した現実を撮ることで、権力に対する妥協的な態度をとっていたことである。次に、写真家たちは、自分の意欲と立場を表すために作り上げた現実によって、権力に対する対抗的な態度をとっていたことである。最後に、写真家たちが自分の内的風景を写真で現すことによって、政治現状と社会環境から感じたことを直接的ではなく、間接的に記録したということである。つまり、沈黙の力を持ち、権力に対する妥協しない態度の表明を彼らは行った。

本論文では、「写真と政治」というテーマに基づいて中国に限定した現代写真史を論じた。将来は、中国だけではなく、他の国を視野に入れ、写真史と社会環境、政治状況などを研究調査し、このテーマをさらに掘り下げていきたいと考えている。

参考文献

参考圖書

中国語図書

- 巴義爾(2006)『烙印——記憶中的影像』作家出版社
- 彼得·內斯特魯克(2016)毛衛東訳『黑白攝影的理論 黑白攝影在中国』中国民族攝影芸術出版社
- 卜慶功·邱豐 (2007)『夢開始的地方 吳印咸攝影作品』人民出版社
- 蔡子譔(2002)『沙飛伝』中国文聯出版社
- 蔡子譔·顧棣(1995)『崇高美的歷史再現』山西人民出版社
- 曹意強(2001)『藝術與歷史』中国美術学院出版社
- 陳申·徐希景(2011)『中国攝影芸術史』生活・読書・新知三聯書店
- 陳小波(2011)『他们為什麼要攝影：中国当代攝影家訪談錄 紀実卷』文化芸術出版社
- 陳小波(2011)『他们為什麼要攝影：中国当代攝影家訪談錄 新聞卷』文化芸術出版社
- 陳永發(2001)『中國共產革命七十年(修訂版) 上』聯經出版事業股份有限公司
- 陳永發(2001)『中國共產革命七十年(修訂版) 下』聯經出版事業股份有限公司
- 叢進(2009)『曲折發展的歲月』人民出版社
- 戴智賢(1994)『山雨欲來風滿樓——60年代前期的“大批判”』河南人民出版社
- 鄧啓耀(2009)『新中国生活図史』南方日報出版社
- 馮客(2011)『毛沢東の大飢荒——1958-1962年の中国浩劫史』新世紀出版社
- 馮客(2017)『文化大革命』聯經出版事業股份有限公司
- 高華(2000)『紅太陽是怎樣升起的』香港中文大学出版社
- 高華(2010)『革命時代』広東人民出版社
- 格雷漢姆·克拉克(1997=2015)易英訳『照片的歷史』上海人民出版社
- 顧錚(2013)『当代攝影文化地図』浙江攝影出版社
- 顧錚(2017)『戦争宣伝與図像』中国攝影出版社
- 顧錚·林路編(2013)『中国攝影大系 理論卷』（中国写真概観 理論卷）上海文化出版社
- 顧棣(2009)『中国紅色攝影史録』山西人民出版社
- 顧棣·方偉(1989)『中国解放区攝影史』山西人民出版社

郭德宏・宋淑・玉張芸(2018)『我與“五七幹校”』人民出版社

郭力昕(2014)『閱讀攝影』浙江攝影出版社

郭力昕(2018)『製造意義』VOP BOOKS

海傑(2012)『照鏡子的人』中国青年出版社

海傑(2016)『屏幕生存：2000年以来的中国当代摄影切面』中国民族摄影藝術出版社

教育部編(2006)『中国歷史 八年級 下冊』人民教育出版社

教育部編(2017)『中国歷史 八年級 下冊』人民教育出版社

蔣齋生・舒宗僑・顧棣編(1998)『中国攝影史 1937-1949』中国攝影出版社

解放軍畫報社編(1962)『中国人民解放軍 攝影藝術展覽作品選集』上海人民美術出版社

李伯欽・鄭連傑編(2003)『中国伝世攝影 第一輯』吉林攝影出版社

李伯欽・鄭連傑編(2003)『中国伝世攝影 第二輯』吉林攝影出版社

李劍農(2011)『中国近百年政治史』商務印書館

李楠(2013)『影響：中国当代攝影精神交往記錄』浙江攝影出版社

李振盛(2018)『紅色新聞兵』中文大学出版社

林茨・王瑞(2011)『攝影藝術論』生活・讀書・新知三聯書店

林蘊暉(2008)『国史札記——事件篇』東方出版中心

林蘊暉(2009)『凱歌行進的時期』人民出版社

林小波・郭德宏(2013)『“文革”的預演』人民出版社

于寧編(2016)『中国百年新聞經典・攝影卷』人民出版社

魯林(2009=2017)穆蕾訳『毛沢東伝 叛逆者(1893-1927)』香港中文大学出版社

魯林(2009=2017)穆蕾訳『毛沢東伝 革命者(1927-1945)』香港中文大学出版社

魯林(2009=2017)穆蕾訳『毛沢東伝 專制者 上(1945-1962)』香港中文大学出版社

魯林(2009=2017)穆蕾訳『毛沢東伝 專制者 下(1962-1976)』香港中文大学出版社

露西・蘇特(2013=2017) 毛衛東訳『為什麼是藝術攝影』中国民族攝影藝術出版社

羅伯特・A・達爾(2002=2012)『現代政治分析』中国人民大学出版社

羅斯・特里爾(1984=1994)劉路新訳『江青全伝』河北人民出版社

馬克思・恩格斯(1843-1852=2012) 中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編訳局訳『馬克思恩格斯選集 第一卷』人民出版社

馬運增・陳申・胡志川・錢章表・彭永祥編(1987)『中国攝影史 1840-1937』中国攝影出版社

毛沢東(1975)『在延安文藝座談會上的講話』人民出版社

毛沢東(1977)『毛沢東選集 第五卷』人民出版社

毛沢東(1991)『毛沢東選集 第三卷』人民出版社

毛沢東(1991)『毛沢東選集 第四卷』人民出版社

孟昭瑞(2015)『親歷抗美援朝戰爭』北京聯合出版公司

那日松(2013)『中国攝影批評選集』中国民族攝影芸術出版社

南無哀(2016)『東方照相記 近代以来西方重要攝影家在中国』生活・讀書・新知三聯書店

錢理群(2017)『1949-1976：歲月滄桑』香港城市大學出版社

喬弗里・巴欽(1997=2016) 毛衛東訳『熱切的渴望 攝影概念的誕生』中国民族攝影芸術出版社

喬弗里・巴欽(2016) 毛衛東訳『更多瘋狂的念頭 書寫、攝影與歷史』中国民族攝影芸術出版社

喬弗里・巴欽(2001=2015) 周仰訳『每一個瘋狂的念頭 書寫、攝影與歷史』中国民族攝影芸術出版社

『人民的悼念』聯合編輯組編(1979) 『人民的悼念』北京出版社

沙飛・黃道炫(2015)『中国抗戰：晋察冀根拠地抗日影像』山西人民出版社

上海人民出版社編(1975)『南海諸島之一——西沙群島攝影展覽作品選』上海人民出版社

上海人民美術出版社編(1959)『第一届全国攝影芸術展覽作品選』上海人民美術出版社

上海人民美術出版社編(1960)『第二届全国攝影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

上海人民美術出版社編(1961)『第三届全国攝影芸術展覽作品評選』上海人民美術出版社

上海人民美術出版社編(1961)『東北三省攝影芸術展覽會作品選集』上海人民美術出版社

上海工人文化宮編(1958)『上海工人攝影作品選』上海人民美術出版社

沈志華(2008)『思考與選抉——從知識分子會議到反右派運動(1956-1957)』香港中文大學

石少華(1982)『攝影理論和實踐』新華出版社

石少華(1998)『攝影工作散論』新華出版社

司蘇実(2015)『紅色影像』北京聯合出版會社

宿志剛・林黎・劉寧・周静編(2009)『中国攝影史略』中国文聯出版社

孫慨(2015)『攝影九章』中国攝影出版社

孫旭培(2013)『坎坷之路 新聞自由在中国』巨流圖書股份有限公司

田湧・田武(2012)『晋察冀画報：一個奇跡的誕生/中国紅色戰地攝影記実』金城出版社

トシ樹ヤン・袁毅平・胡志川・陳昌謙・張家琪・任一樞編(1996)『当代中国攝影芸術史』

- 1949-1989』中国摄影出版社
- 童煜華(2007)『為勝利写真 徐肖冰攝影作品』人民出版社
- 王璜生(2003)『中国人本』嶺南美術出版社
- 王夢初(2008)『“大躍進”親歷記』人民出版社
- 王年一(2009)『大動亂的年代』人民出版社
- 王秋杭(2017)『1966-1976 我的自拍像』新世紀出版社
- 王紹光(2009)『超凡領袖的挫敗』香港中文大學出版社
- 王雁(1996)『沙飛記念集』海天出版社
- 王雁(2005)『沙飛攝影全集』長城出版社
- 王雁・劉麗麗(2007)『飛向自由的一粒沙 沙飛攝影作品』人民出版社
- 文浩(2014=2017)項佳谷訳『飢荒政治：毛時代中国與蘇聯的比較研究』香港中文大學出版社
- 翁乃強(2017)『彩色的中国』中信出版集團股份有限公司
- 威廉・弗盧塞爾(1983=2017) 毛衛東・丁君君訳『攝影哲學的思考』中国民族攝影藝術出版社
- 威廉・米切爾(1992=2017) 劉張鉑瀧訳『重組的眼睛 後攝影時代的視覺真相』中国民族攝影藝術出版社
- 巫鴻(2017)『聚焦』中国民族攝影藝術出版社
- 吳群(1986)『中国攝影發展歷程』新華出版社
- 吳印咸(1962)『南泥灣』上海人民美術出版社
- 吳印咸(1975)『南泥灣』陝西人民出版社
- 吳印咸(1981)『吳印咸攝影集 上』黑龍江人民出版社
- 吳印咸(1984)『吳印咸攝影集 下』黑龍江人民出版社
- 吳印咸(1993)『吳印咸攝影作品珍藏』中央文獻出版社
- 伍素心(1984)『中国攝影史話』遼寧美術出版社
- 希爾達・凡・吉爾德&海倫・維斯特傑斯特(2011=2015)毛衛東訳『攝影理論：歷史脈絡與案例分析』中国民族攝影藝術出版社
- 席宣・金春明(2006)『“文化大革命”簡史』中共黨史出版社
- 曉莊(2003)『瞬間的回憶』江蘇人民出版社
- 曉莊(2011)『紅相冊：曉莊攝影手記』人民出版社

曉莊(2019)『面孔：1950-1980 年代』江蘇人民出版社
 徐步(2010)『北方生活』南方日報出版社
 徐步(2010)『北京生活』南方日報出版社
 徐步(2010)『東方生活』南方日報出版社
 徐步(2010)『革命年代』南方日報出版社
 徐步(2010)『勞働人民』南方日報出版社
 徐步(2010)『南方生活』南方日報出版社
 徐步(2010)『上海生活』南方日報出版社
 徐步(2010)『西方生活』南方日報出版社
 徐肖冰・侯波(2000)『路 徐肖冰侯波攝影作品集』浙江人民美術出版社
 徐中約(2001)『中国近代史(上冊)』中文大学出版社
 徐中約(2001)『中国近代史(下冊)』中文大学出版社
 薛慶超(2008)『歷史的見證 “文革”的終結』人民出版社
 燕繼榮(2004)『政治学十五講』北京大学出版社
 嚴家祺・高皋(1986)『文化大革命十年史』天津人民出版社
 楊繼繩(2008)『墓碑』天地圖書有限公司
 楊繼繩(2017)『天地翻覆』天地圖書有限公司
 楊小彥(2009)『新中国攝影 60 年』河北美術出版社
 楊小彥(2016)『看与被看 攝影中国』（見ると見られる 写真中国）中国攝影出版社
 葉永烈(1993)『江青伝』作家出版社
 伊安・傑夫里(1981=2002)曉征・筱果訳『攝影簡史』生活・讀書・新知三聯書店
 袁晞(2004)『「武訓伝」批判記事』長江文芸出版社
 約翰・伯格(1972=2015)戴行鉞訳『觀看之道』廣西師範大学出版社
 約翰・伯格(1980=2015)劉惠媛訳『看』廣西師範大学出版社
 約翰・伯格&讓・摩爾(1982=2018)沈語冰訳『另一種講述的方式』廣西師範大学出版社
 約翰・伯格(1985=2015)吳莉君訳『觀看的視界』麦田出版
 約翰・伯格(1985=2015)翁海貞訳『講故事的人』廣西師範大学出版社
 約翰・伯格(2001=2015)何佩樺訳『抵抗的群体』中国美術学院出版社
 約翰・伯格(2013=2018)任悅訳『理解一張照片』廣西師範大学出版社
 約翰・塔格(1988=2018)周韻訳『表征的重負 論攝影與歷史』重慶大学出版社

展江(1999)『戰時新聞傳播諸論』經濟管理出版社

張化・蘇采青(2004)『回首“文革”』中共党史出版社

齋觀山・張凌雲(2007)『風雲際會觀山河』人民出版社

張雅心(2009)『樣板戲劇照』人民美術出版社

張玉法(2001)『中華民國史稿』聯經出版事業公司

張玉法(2001)『中國現代史』東華書局

趙大鵬(1998)『20世紀中國攝影文獻』遼寧美術出版社

趙俊毅(2013)『中國攝影史拾珠』中國民族攝影藝術出版社

鄭景康(1958)『景康攝影集』上海人民美術出版社

鄭景康(1961)『攝影創作初步』上海人民美術出版社

中共中央文獻研究室毛澤東研究組(1993)『毛澤東畫冊』新華出版社

中國革命博物館編(1999)『中華人民共和國開國大典』文物出版社

『中國攝影』編輯部編(1962)『中國攝影作品選(1957-1959)』人民美術出版社

『中國攝影』編輯部編(1964)『中國攝影作品選(1960-1962)』人民美術出版社

『中國攝影』編輯部編(1979)『中國攝影藝術作品選(1949-1979)』中國攝影出版社

中國攝影家協會編(1999)『中國攝影五十年』浙江攝影出版社

中國攝影家協會編(1989)『中國攝影藝術作品選(1949-1989)』海潮攝影藝術出版

中國攝影家協會編(2006)『共同步過——中國攝影家協會 50 年』中國攝影出版社

中國攝影年鑑編集委員會編(1958)『中國攝影年鑑 1958』人民美術出版社

中國攝影學會編(1961)『中國攝影藝術選集(1959-1960)』上海人民美術出版社

中國攝影學會江蘇分會編(1960)『江蘇攝影藝術展覽會作品選集』上海人民美術出版社

中國攝影學會上海分會籌備委員會編(1960)『上海攝影藝術展覽會作品選集』上海人民美術出版社

中國攝影藝術選集編集委員會編(1959)『1958 年攝影藝術選集』人民美術出版社

中ソ友好協會總會・中國攝影學會編(1958)『ソ連攝影藝術作品選集』人民美術出版社

周揚(1984)『周揚文集 第 1 卷』人民文學出版社

周揚(1985)『周揚文集 第 2 卷』人民文學出版社

周揚(1990)『周揚文集 第 3 卷』人民文學出版社

朱正(2013)『反右派鬭爭全史』(上冊)秀威資訊科技股份有限公司

朱正(2013)『反右派鬭爭全史』(下冊)秀威資訊科技股份有限公司

日本語文献

伊藤俊治(1984)『写真都市』冬樹社

伊藤俊治(1992)『写真史』朝日出版社

伊藤俊治(1992)『20世紀写真史』筑摩書房

久米郁男・川出良枝・古城佳子・田中愛治・真淵勝(2011)『政治学』有斐閣

ジョン・バージャー(1972=2013)伊藤俊治訳『イメージ—視覚とメディア』筑摩書房

陳東林・苗棣・李丹慧(1997) 徳澄雅彦・西紀昭・山本恒人・園田茂人・三好章・新谷秀
明訳『中国文化大革命事典』中国書店

マルクス・エンゲルス(1932=2002) 廣松渉・小林 昌人訳『ドイツ・イデオロギー』岩波
書店

毛沢東(1945=1956)竹内好訳『文芸講話』岩波書店

川端香男里・佐藤経明・中村喜和・和田,春樹編(1989)『ロシア・ソ連を知る事典』平凡
社

英語文献

Gu Zheng & Stephanie H.Tung & Raymond Lum (2016) The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present, Aperture

John Szarkowski (1978) Mirrors and windows : American photography since 1960, The Museum of Modern Art

Li Zhengsheng (2003) RED-COLOR NEWS SOLDIER, Phaidon Press Inc.

Wu Hong (2016) ZOOMING IN — HISTORIES OF PHOTOGRAPHY IN CHINA, REAKTION BOOKS Ltd